



**KUKLA TİYATROSUNUN GELİŞİMİ, DEV
KUKLALAR VE DEV KUKLA
GRUPLARILARININ İNCELENMESİ**

Mehtap SAYIN

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı
Prof. Ayşe Pınar ARAS
2019**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANHE SANATLARI ANA SANAT DALI**

Mehtap SAYIN

**KUKLA TİYATROSUNUN GELİŞİMİ, DEV KUKLALAR VE DEV
KUKLA GRUPLARILARININ İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Ayşe Pınar ARAS**

ERZURUM-2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**KUKLA TİYATROSUNUN GELİŞİMİ, DEV KUKLALAR VE DEV KUKLA GRUPLARILARININ İNCELENMESİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

16.09.2019

Mehtap SAYIN

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof.Dr. A. Pınar ARAS danışmanlığında, **Mehtap SAYIN** tarafından hazırlanan bu çalışma 16/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :	Prof.Dr. A. Pınar ARAS	İmza
Jüri Üyesi:	Dr.Öğr.Üyesi Tamer TEMEL	İmza
Jüri Üyesi:	Dr.Öğr.Üyesi Atila Emre KESKİN	İmza

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 16/09/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ.....	V
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KUKLA VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	5
1.1. ASYA ÜLKELERİNDE KUKLA.....	16
1.1.1. Hindistan	19
1.1.2. Çin	23
1.1.3. Japonya.....	28
1.1.4. Tayland.....	33
1.1.5. Burma	35
1.1.6. Vietnam	36
1.1.7. Özbekistan.....	37
1.1.8. Endonezya (Java)	42
1.2. AVRUPA ÜLKELERİNDE KUKLA.....	45
1.2.1. İtalya.....	47
1.2.2. Yunanistan.....	49
1.2.3. Fransa	52
1.2.4. İngiltere	56
1.2.5. Avusturya	60
1.2.6. Sicilya.....	63
1.2.7. Almanya	64
1.2.8. Polonya.....	70
1.2.9. Çekoslovakya	71
1.2.10. Romanya.....	79
1.2.11. Rusya.....	81
1.3. AMERİKA	88

1.4. TÜRKİYE	93
1.4.1. Karagöz	100

İKİNCİ BÖLÜM

KUKLA ÇEŞİTLERİ	102
2.1. EL KUKLASI	102
2.2. İPLİ KUKLA	104
2.3. GÖLGE KUKLA	108
2.4. SOPALI KUKLALAR	109
2.5. PARMAK KUKLALARI	110
2.6. CANLI KUKLALAR (MASKELİ VEYA KOSTÜMLÜ KUKLA)	111
2.7. SU KUKLASI	112
2.8. FESTİVAL TİYATROSU	114

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEV KUKLALAR	116
3.1. BREAD AND PUPPET THEATER	125
3.2. ROYAL DE LUXE	131
3.3. CARROS DE FOC STREET THEATER	145
3.4. LA MACHINE	149
3.5. COMPAGNIE MALABAR	158
3.6. IN THE HEART OF THE BEAST KUKLA VE MASK TİYATROSU	159
3.7. CLOSE-ACT THEATRE	162
SONUÇ	166
KAYNAKÇA	172
ÖZGEÇMİŞ	177

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KUKLA TİYATROSUNUN GELİŞİMİ, DEV KUKLALAR VE DEV KUKLA GRUPLARILARININ İNCELENMESİ

Mehtap SAYIN

Tez Danışmanı: Prof. Ayşe Pınar ARAS

2019, 177 sayfa

Jüri: Prof. Ayşe Pınar ARAS

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL

Dr. Öğr. Atilla Emre KESKİN

Antik dönemden çağımıza kadar varlığını devam ettiren kuklalar, her dönemde topluma hizmet etmiş kültürün parçası olmuştur. İlk önce tapınma nesnesi olarak ritüellerde varlığını göstermiş, sonra hareket eden objelere dönüşmüş, halk tarafından kutsal sayılıp saygı kazanmış, daha sonra orta çağda kutsal sayılan kişilerin veya halk kahramanlarının canlandırılmalarında kullanılmıştır. Her çağın ya da dönemin farklı getirileri ile değişme uğramış dinsel öge olarak başlayan varlığı dinsel içeriğinden arındırılarak sokaklara taşınmış ve kaba-saba halleri, farklı görüntüleriyle insanları meydanlara toplamayı başarmıştır. Sokakta varlığını gösteren kukla, meydanlara topladığı kalabalık kitlelerin iç sesi olmuş, dertlerini ve siyasi tepkilerini ve söylenmeyenleri söylemiştir.

Tüm toplumsal gelişmelere balta vuran savaşlar dönem dönem kukla sanatını da etkilemiş, savaş karşıtı gösterileri ve siyasi taşlamaları nedeniyle yasaklanmış gizli gizli varlığını devam ettirmiştir.

Toplumsal yaşamla doğru orantılı olarak sürekli değişim içinde olan kukla sanatı, yirminci yüzyılda tüm görsel sanatlarda olduğu gibi, modern kuklacılık anlayışı ve estetiği etkisini göstermiştir. Avrupa’da bazı kuramcılar tarafından kuklanın sahne üzerindeki farklı etkileri, hem nesne hem de karakter olarak sahne üzerindeki varlığı, seyircinin etkileşimi ve bunların toplumsal yaşama olan katkıları ele alınmıştır.

“Kukla Tiyatrosunun Gelişimi, Dev Kuklalar ve Dev Kukla Grupları” adlı çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır: Kukla ve Tarihsel Gelişimi, Kukla Çeşitleri, Dev kukla Grupları

Araştırmanın giriş bölümünde kukla ve kukla tiyatrosunun doğumuna ilişkin, nasıl ortaya çıktığı üzerine yapılan teoriler incelenmiş, tarihsel bulgular ve oluştuğu dönemin siyasal, sosyal yapısı göz önünde bulundurularak kuklaların toplumsal yaşama katkısı ve sanatsal varlığı belirlenmeye çalışılmıştır.

İlk bölümde kuklanın yüzyıllardır geçirmiş olduğu gelişimleri, teknik ve biçimsel farklılıkları, bölümlere ve ülkelere ayırarak bu süreç içinde yarattığı önemli kukla karakterlerin kültürel katkısı incelenmiştir.

İkinci bölümde kuklanın çeşitlerini ve bu çeşitler arasındaki farklılıklar ve birbirleri üzerine oluşturmuş oldukları etkiler ele alınmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölüme ise bir kukla çeşidi ayrıca festival kuklası olan Dev kuklanın nasıl var olduğu, hangi durumlarda gösteriler yapıldığı, sanatsal yönü, teknoloji ile olan iş birliği, geçmişten günümüze kadarki varlığı ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise bu bilgilerin çerçevesinde çağımızda aktif olan Dev Kukla grupları incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise kukla sanatının toplumsal yaşama katkısı ve günümüzde geldiği nokta üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kukla, Kukla Tiyatrosu, Din, Ritüel, Oyun, Festival, Dev

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE PROGRESS OF PUPPET THEATER, GIANT PUPPETS AND EXAMINATION OF GAINP PUPPET GROUPS.****Mehtap SAYIN****Advisor: Prof. Ayşe Pınar ARAS****2019, page: 177****Jury: Prof. Ayşe Pınar ARAS****Assist. Prof. Dr. Tamer TEMEL****Assist. Prof. Dr. Atilla Emre KESKİN**

Puppets, which have survived from antiquity to the present, have always been part of the culture that served society. It first appeared in the rituals as an object of worship, then turned into moving objects, was regarded as sacred and respected by the people, and then used in the revival of people who were considered sacred in the Middle Ages or folk heroes. Its existence, which started as a changed religious element with different returns of each age or period, was removed from its religious content and moved to the streets and its rude and rough conditions managed to gather people into the squares. The puppet showing its presence on the street became the inner voice of the crowded masses it gathered in the squares and told its troubles and political reactions and unspoken.

The wars that hampered all social developments also influenced the puppet art from time to time banned for their anti-war demonstrations and political stoning and and continued to be secretly.

As in all visual arts in the twentieth century, puppet art has shown the effect of modern puppetry understanding and aesthetics. Some theorists in Europe have discussed the different effects of the puppet on the stage, its presence on the stage both as an object and a character, the interaction of the audience and their contribution to social life.

The study “Development of Puppet Theater, Giant Puppets and Giant Puppet Groups” consists of three main sections: Puppet and Its Historical Development, Puppet Types, Giant Puppet Groups

In the introductory part of the research, the theories about the birth of puppet and puppet theater are examined and the contribution of the puppet to social life and artistic existence are tried to be determined by considering the historical findings and the political and social structure of the period.

In the first chapter, the cultural contribution of the puppet characters created during this process by dividing the puppet's development and technical and formal differences into the sections and countries has been examined.

In the second chapter, the types of puppets and the differences between them and their effects on each other are tried to be discussed.

In the third section, a puppet type and the festival puppet giant puppet existed, in which situations demonstrations were performed, artistic aspect, cooperation with technology, and its existence from past to present.

In the conclusion part, Giant Puppet groups which are active in our age are examined within the framework of this information. In the conclusion section, the contribution of puppet art to social life and its current position are emphasized.

Keywords: Puppet, Puppet Theater, Religion, Ritual, Play, Festival, Giant

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Görüntü 1.1. Gold ve Gilyak şamanının kuklaları (And, 2003: s.483).....	6
Görüntü 1.2. Gold şamanının kuklaları (And, 2003: s.483)	6
Görüntü 1.3. Çukçi ve Gilyak şamanlarının kuklaları (And, 2003: s.484)	8
Görüntü 1.4. Ostiyak şamanının kuklaları (And, 2003: s.484)	9
Görüntü 1.5. Dans eden iki şaman (And, 2003: s.476).....	10
Görüntü 1.6. İran El Kuklaları (And, 2003: s.490)	12
Görüntü 1.7. Şeytan ya da Dev maskesi (And, ,2003: s.306)	13
Görüntü 1.8. Rajasthani İpli Kuklaları (Tilakasiri, 2008: s. 20).	20
Görüntü 1.9. Deriden yapılmış Çin gölge oyunu kuklaları. Kuklacılar, arkalarına takılmış sopalarla oynatılır. The Performing Arts of the Asia Society, New York (Brockett, 2000: s.95).	26
Görüntü 1.10. Çin gölge tiyatrosu figürü Kwok on Müzesi, (Özhan, 2010: s.14).....	27
Görüntü 1.11. Ağız ve gözleri hareket edecek şekilde yapılan Japon Banraku kuklası. Kwok on Müzesi, (Özhan, 2010: s.78).....	29
Görüntü 1.12. Bir Japon bebek tiyatrosu gösterisinden bir sahne. Baş kuklacı solda görünüyor; diğer ikisi sağda çok az görülebilirler. The Performing Arts of the Asia Society, New York (Brockett, 2000: s.269).....	29
Görüntü 1.13. Endonezya Gölge Tiyatrosu- Göstermelik (Özhan, 2010: s.13).....	43
Görüntü 1.14. Wayang Kulit, Antareja denilen bir Cava kuklası (http://www.thehive.asia/2017/09/wayang-kulit-makes-appearance-in- new.html).....	44
Görüntü 1.15. Malezya'dan Hanuman'ı (maymun kral) ve Seri Rama'yı (kahraman) temsil eden bir gölge kuklası (Brockett, 2000: s.277).....	44
Görüntü 1.16. Kukla oyunu Kral Stag'ın final sahnesi, 1918(https://www.e- skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-galeri-dada/2855).	63
Görüntü 1.17. Kasper (Özhan, 2010: s.34)	68
Görüntü 1.18. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(Mehtap SAYIN kişisel arşiv)	75
Görüntü 1.19. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv).....	77
Görüntü 1.20. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv).....	77
Görüntü 1.21. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv).....	78

Görüntü 1.22. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv).....	79
Görüntü 1.23. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv).....	79
Görüntü 1.24. Bread and Puppet Theatre'ın 1974'te Vermont'ta yaptığı Evcil Kıyametler Sirki, adlı gösteriden.....	90
Görüntü 1.25. El kuklası, tasarımcı Don Sahlin, Susam Sokağı.....	92
Görüntü 1.26. The Muppet Show kuklalarından bir fotoğraf (https://www.thedrum.com/news/2015/08/05/brand-day-muppets).....	93
Görüntü 1.27. Türkiye'den gölge oyunu kuklaları (Brockett, 2000: s. 90),.....	93
Görüntü 1.28. Karagöz-Hacivat (Özhan, 2010: s.18)	95
Görüntü 2.1. Rus El Kuklası Petrushka (https://wepa.unima.org/en/petrushka).	103
Görüntü 2.2. El kuklası, tasarımcı Don Sahlin, Susam Sokağı (Currell, 2013:11).....	104
Görüntü 2.3. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv).....	107
Görüntü 2.4. Karagöz-Hacivat (http://www.bursanindegerleri.com/kulturel-degerler/hacivat-karagoz/).....	109
Görüntü 2.5. Sopalı Kukla (Özhan, 2010: s.38).....	109
Görüntü 2.6. Gölgeden aşağı dikey sopalarla oynatılan Sopalı Kukla (Özhan, 2010: s.45)	110
Görüntü 2.7. Parmak Kuklası (Özhan, 2010: s.44)	111
Görüntü 2.8. War Horse, (Londra National Theatre, 2007).....	111
Görüntü 2.9. War Horse, (Londra National Theatre, 2007).....	112
Görüntü 2.10. Vietnam Su Kuklası gösterisi	113
Görüntü 3.1. Zuni kachina doll, Kachina Doll (Ainshi Koko).....	117
Görüntü 3.2. Shalako (Giant Courier Gods Of The Rain-Makers	117
Görüntü 3.3. Başında dans eden kuklalar taşıyan otomat Surname-i Vehbi'de yer alan (XVII. Yüzyıl, Levni) dev kuklalar (And, 2014: 328).	118
Görüntü 3.4. Bir yüzü kadın, bir yüzü erkek olan bir kukla, elindeki yapma bebekle oyunlar sergiler (Levni, 1720).....	119
Görüntü 3.5. Sandalcıların Afgan Kürdlerine benzetilen korkunç kuklası. (Levni, 1720).....	119
Görüntü 3.6. 1720 şenliğinde Acem kılıklı kuklalar ve toslaşan mekanik koçlar. (Levni, 1720)	120
Görüntü 3.7. Ayakkabı esnafının ürettiği kâğıt kız Cemâl (Levni, 1720).	120

Görüntü 3.8. Dev suretli tuhaf heykel ve toslaşan mekanik koçlar (Levni, 1720).	121
Görüntü 3.9. ‘Tarascon Yaratığı’, Fransa (And, 2003, s.544)	121
Görüntü 3.10. Bread and Puppet Theatre'in kurucusu ve yöneticisi Peter Schumann, “Köşeler, yara dikeylerin eğik gücünden yaratılıyor” diyor.	129
Görüntü 3.11. Paramparça Dünyalar.....	129
Görüntü 3.12. Paramparça Dünyalar.....	130
Görüntü 3.13. Paramparça Dünyalar.....	130
Görüntü 3.14. 2 Ekim 2009, Almanya. Sanatçılar tarafından işletilen dev bir kukla, (The Atlantic, 2012)	136
Görüntü 3.15. 22 Nisan 2012, ‘Derin Deniz Dalgıcı, Küçük Dev Kız ve köpeği Xolo, (The Atlantic, 2012)	136
Görüntü 3.16. 5 Mayıs 2006, Londra, (The Atlantic, 2012)	137
Görüntü 3.17. 20 Nisan 2012, Liverpool, (The Atlantic, 2012)	138
Görüntü 3.18. 2 Ekim 2009, Berlin. Dev bir kız, (The Atlantic, 2012)	138
Görüntü 3.19. 3 Ekim 2009, Berlin, (The Atlantic, 2012)	139
Görüntü 3.20. 20 Nisan 2012, Liverpool. Küçük Kız Dev, (The Atlantic, 2012) 20 Nisan 2012, Liverpool.	139
Görüntü 3.21. 3 Ekim 2009, Berlin. Büyük Birleşme ve Küçük Birleşme, (The Atlantic, 2012).....	140
Görüntü 3.22. 2 Ekim 2009, Berlin. Küçük Hintli Kız kukla, (The Atlantic, 2012)	141
Görüntü 3.23. 7 Temmuz 2006, Anvers. Sultan'ın Fili, (The Atlantic, 2012)	141
Görüntü 3.24. 3 Ekim 2009, Berlin. Büyük Dev ve Küçük Dev, (The Atlantic, 2012).....	142
Görüntü 3.25. Alberto. (Carros de Foc, 2019) Çapı: 3m./Minimum yüksekliği:4,5m/Yüksekliği:8m./Ağırlık:400 Kg./Vinçli Ağırlık:12.000 Kg.	146
Görüntü 3.26. Melek Dev Prens (Asla menşeni bir kenara bırakma ve bunu kaderin için yap) (Carros de Foc, 2019).....	147
Görüntü 3.27. Euterpe Dev Kızı (Seni değiştirmek istemiyorum ama başka yollar göstermek istiyorum) (Carros de Foc, 2019).....	147
Görüntü 3.28. Salvador. (Carros de Foc, 2019).	148
Görüntü 3.29. Pedro Genç Dev (Hayal gücü, en olağanüstü maceraların efendisidir). 149	

VIII

Görüntü 3.30. Dev bir Minotaur olan Asterion, (TKSST, 2019).....	151
Görüntü 3.31. Dev bir animasyon örümceği olan Ariane (The Atlantic, 2018)	151
Görüntü 3.32. Ariane 1 Kasım 2018 tarihinde Toulouse Hôtel-Dieu çatısından yükseliyor (The Atlantic, 2018)	152
Görüntü 3.33. Ariane, gösteri sırasında 1 Kasım 2018'de cadde seviyesine iner (The Atlantic, 2018).....	152
Görüntü 3.34. Toulouse'un şehir merkezinde Ariane'in önünde geçit töreni yaparken sahne alacak olan müzisyenler, 2 Kasım 2018, (The Atlantic, 2018)	153
Görüntü 3.35. Ariane 2 Kasım 2018'de Toulouse'un şehir merkezinde (The Atlantic, 2018).....	153
Görüntü 3.36. Ariane, 2 Kasım 2018'de Place du Capito (The Atlantic, 2018)	154
Görüntü 3.37. Ariane, 2 Kasım 2018'de Toulouse'daki Place du Capitole meydanında (The Atlantic, 2018)	154
Görüntü 3.38. Dev bir Minotaur olan Asterion, (The Atlantic, 2018).....	155
Görüntü 3.39. Asterion, 2 Kasım 2018'de Place du Capitole meydanında (The A tlantic, 2018).....	155
Görüntü 3.40. Asterion, Toulouse'un şehir merkezinde (The Atlantic, 2018).....	156
Görüntü 3.41. La Machine üyesi, 2 Kasım 2018'de Toulouse sokaklarında Asterion'un başkanını işletiyor (The Atlantic, 2018).....	156
Görüntü 3.42. Asterion, 2 Kasım 2018, Place du Capitole, (The Atlantic, 2018)	157
Görüntü 3.43. Asterion , 2 Kasım 2018'de, Toulouse (The Atlantic, 2018).....	157
Görüntü 3.44. Dev Örümcek Makinesi (The Atlantic, 2018)	158
Görüntü 3.45. Balina Sokağı (Compagnie Malabar, 2019).	158
Görüntü 3.46. (Compagnie Malabar, 2019).....	159
Görüntü 3.47. Küre, Globe (Close-Act, 2019).....	164
Görüntü 3.48. BlueBirds, Mavi Kuşlar (Close-Act, 2019)	165

ÖNSÖZ

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü; Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Sahne Tasarım Sanat Dalı Yüksek Lisans Tez Çalışması olarak yapılan bu araştırma “Kukla Tiyatrosunun Gelişimi, Dev Kuklalar ve Dev Kukla Grupları ” başlığı içerisinde, kuklanın ilk var olduğu veya var olduğunu düşündüğümüz zamandan bu günümüze kadar geçirmiş olduğu evreleri, sosyal, siyasal ve kültürel yapılar göz önünde bulundurularak tarihsel bulguları incelenmiş ve kuklanın insan hayatına katkısı incelenmeye çalışılmıştır.

Toplanan kaynak taramasının yararlı olacağını düşünerek, Tiyatro ve sahne sanatları alanında eğitim alan veya bu alanlarla ilgilenen açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Türkiye’de kukla ile ilgili bir kukla eğitimi veren özel ve devlet kuruluşu bir iki taneyi geçmemektedir. Bu duruma bağlantılı olarak kukla sanatçısı ve kukla ile ilgili derlenmiş ve bizlere aktarılmış kaynaklar kısıtlı olmaktadır. Kukla Sanatının tarihçesi, kukla çeşitleri ve son yıllarda popüler olmaya başlamış olan dev kukla ve dev kukla gösterileri yapan topluluklar hakkında bilgiler vermek, araştırmanın amaçlarındadır.

Ülkemizde kukla ve kukla tiyatrosu kitaplarının sınırlı sayıda olması, yabancı kaynakların Türkçeye çevrilmemiş olması bu araştırmanın en zorlayıcı nedeni olmuştur. Araştırmanın ilerleme yönü olarak; kaynak taraması yapıp elde edilen kaynaklar okunmuş, bu alanda yapılmış olan çalışmalar incelenmiş bu çalışmada nasıl bir yol gidilmesi gerektiğine karar verilmiştir.

Uzun ve meşakkatli araştırmamın başladığı günden itibaren yardımını ve desteğini esirgemeyen, yol gösteren sevgili danışmanım Prof. Ayşe Pınar ARAS’a, lisans eğitimim boyunca ve sonrasında yardımını esirgemeyen fahri danışmanım Doç. Süreyya TEMEL’e, gece gündüz demeden aradığım, bana inanıp güvenerek destekleyip her daim arkamda hissettiğim sayın hocalarım; Dr. Öğr. Üyesi Elif Özhancı’ya, Arş. Gör. Fatih Yarşi’ye ayrıca bu süreçte yardımcı olup yol gösteren Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL’e, ve tüm hocalarıma teşekkürü borç bilirim. SONSUZ TEŞEKKÜRLER.

Bu süreçte her zaman yanımda olup edip destek sağlayan aileme, özellikle kardeşim Hilal’e, nöbetlerimi tutarak yetiştirmemi sağlayan Hüseyin’e ve tüm sıkıntılara çözüm bulun sevgili eşim Ahmet’e ayrıca teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanata, dünya olayları açısından baktığımız da geleceğin neler getireceğini bilmek için tahminden öteye gidemeyiz, ancak geçmişten gelen izlere bakıldığında da insan ve toplumların sanat üzerine etkilerini, sanatsal görüşlerde oluşan değişimlerinin çoğu kanıtlarla çağımızda yansıtılmaktadır. Yaşanılan dönemde tarihçiler belli olaylar ve konular hakkında aynı fikirleri savunup belli konular üzerinde yoğunlaşabildikleri gibi, farklı bakış açılarına da sahip olabilirler. Sanatın etkileri yaşanılan çağda değil daha sonraki dönemlerde katlanarak daha yoğun ve anlamlandırılmaya çalışılarak farklı gösterebilmektedir. İnsanlık için, tarih hiç durmadan yeniden yazılır, insanlar günlük yaşamlarına bu durumun farkına varmadan devam etmektedir. Sanatsal faaliyetlerde, insanların yaşanılan an içinde farkında olmadığı temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Kuklada ilk çağlardan günümüze katlanarak varlığını devam ettirmiş sanat dallarındandır.

Kukla sanatı toplumsal kültürlerin temel boyutlarından biri olduğu kadar, kültüre ilişkin bilgi üretiminin de temellerindedir. Günlük yaşamın kişisel uğraşlarını, insanların birbirlerine anlattıkları hikayeleri, siyasi, ekonomik gelişimleri ve savaşları bu durumla ilişkilendirmek gerekir.

Binlerce yıldır evrensel olan kukla sanatı ortaya çıktığı zamanlardan çağımıza kadar eğitim, kültür ve eğlence aracı olarak kullanılmış ve halen kullanılmaktadır. İlkel toplumların var oluşundan çağımıza kadar sosyal, kültürel ve dinî olguları ele alan insanlar bu gözlemlerini oyunlaştırmıştır. İnsan hayatı boyunca gerçekleşen bütün eylemler birbirinden etkilenmiş olup, bu etkileşim halen devam etmektedir.

Kukla antik çağlardan beri toplumlar tarafından simge veya metafor olarak kullanılmıştır. Toplum tasvirleri ve kültürel öğeler mevcuttur. İş, ritüel, din, oyun vb. Oyun kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkma değil tersine kültür biçimlerinin doğuşunda en önemli etkidir. Oyun tamamen gönüllü bir eylemdir, zorlamayla gerçekleşmez. Oyunun tanımını “enerji fazlasını atmak, benzetmece içgüdüsünü doyurmak kimine göre de boşalma gereksinimini karşılamaktır” olarak yapmıştır Metin And, Oyun ve Bügü adlı kitabında. Eski tören ve ritüellerde söz (*mithos*) ve eylem (yapılan şey) önem arz eder. Dram sanatının çıkışı da ritüellerde ki söz ve eylem yönünün birleşmesiyle oluşmuştur. Ritüelin tanımını yapmak zorda olsa genel hatları ile

şöyledir; ritüel geçmiş zamanlardan nakledilerek şu ana kadar sözel ve uygulamalı şekilde toplumun ortak katılımıyla birikerek gelen belirli bir ritimle ve sembollerle tanımlanan toplumsal bir olgudur. Bununla birlikte dinsel ya da seküler anlamlar içerebilen mitler, birey veya toplum çapında ele alınabilir. Ritüel ile oyunlardaki bir takım törensel uygulamalarla dramatik karakteri ön plana çıkan bazı figür ve motifler bu bakış açısıyla ele alındığında günlük ihtiyaçların oyunlara yansması ile kültür ve sanat dallarının oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu sanat dalının örneklerinden biri olan kukla ve kuklacılık, yaygın olarak el veya ip yardımıyla hareket ettirilen küçük bebekler olarak adlandırılır.

Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünde “kukla”nın anlamı şöyledir;

Hareketli yerleri iplikle sanatçının parmaklarına bağlanarak veya eldiven gibi bir kesiti kullanarak bir perdenin üzerinden oynatılan, bez, karton vb. hafif nesnelere yapılmış insan ve hayvan figürleri.

Ayakları olmayan, alttan içine sokularak oynatılan çeşitli nesnelere yapılmış bebek. Bu bebeklerle oynatılan oyun.

Mecaz anlam: Başkasının etkisinde olan, onun isteklerine göre davranan kimse (TDK, 2019:s.1517).

Kukla kelimesinin İngilizce'deki karşılığı 'puppet'dir. 'Puppet', Latin dilinden gelme bir kelimedir. Kapsamlı bir sözlük olan Oxford Dictionary'de 'puppet' kelimesi şöyle açıklanır; “İplerle ya da elin içeri sokulmasıyla veya parmaklarla hareket ettirilebilen insan ya da hayvan figürü. Mecaz anlam: Birilerinin kontrolünde hareket eden kişi ya da grup” (Wehmeier, 1993. Elif Timuçin, Çocuk Tiyatrosunda Sanatsal Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla, 2007: s.10).

Kukla ve kuklacılığın doğuş nereden ve nasıl ortaya çıktığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla beraber bilinen bir gerçek var ki; Mısırdan Çin'e, İspanyollardan Japonlara, Hintlilerden Ruslara, Farslardan Fransızlara, İngilizlerden Sırlara, Araplardan Türklere birçok ulus tarafından kabul görmüştür.

Kuklanın insan yaşamının hemen her alanında çok eskilerden beri oynadığı roller birçok farklı alanda düşünürün ve sanatçının kukla üzerinde düşünmesini sağlamıştır. Tiyatro düşünürü ve uygulamacıları da bir teatral figür olarak kuklanın, tiyatronun

kökeninde yer alan ritüellerden başlayarak günümüze kadar sahnede yer alma sürekliliği ve işlevini göz ardı edememişlerdir. Sonuçta kukla geçmişten günümüze hem gündelik kullanımıyla hem de sanatsal anlamda teatral yanıyla gündemde kalmayı başarmış bir sanattır. Kukla sanatının, toplulukların ihtiyaçlarına hizmet ettiği düşünülmektedir. Temeli eski tarihlere dayanan kukla teknikleri, coğrafyaya, kültüre, inanişaya ve diğer farklı etkenlere göre değişiklik göstermiştir. Bu bağlamda kukla ve kuklacılık kavramlarının yer aldığı her kültürde zamanla kendi kuklalarının oluştuğu görülmektedir. Bahse konu kuklaların yapımında kullanılan teknikler, bedensel özellikleri ve kıyafetleri, yüklendiği karakter özellikleri açısından farklılıklar görülmektedir.

Çağımızda kukla tiyatrosu uygulamalarına bakıldığında, daha önce yapılan tanımların kuklanın bütünlüğü açısından açıklamakta eksik kaldığı görülmektedir. Kukla ne sadece “küçültülmüş insan ya da hayvan figürü” olmak, ne de çocukların oynadığı bebeğe benzemek zorunda değildir. Her kukla telle ya da iple hareket ettirilmez. Asıl hedef kuklanın estetik yanının ortaya çıkarılmasıdır. Bu da kuklanın gündelik kullanımından çok onun sanatsal açıdan teatral yanına odaklıdır. Kuklanın teatral yanına bakıldığında, günümüzde, bu tür kalıplarla sınırlandırılmayacak bir biçim ve işlev zenginliğine sahip olduğu görülecektir. Kukla tiyatrosu gelişim sağladıkça kuklanın ne olduğu ve işlevi üzerinde fikir değişiklikleri olmuştur. Teatral bir figür olarak varlığı irdelendiğinde ise kuklanın ne olduğu ve sahnede oynadığı rol üzerine çeşitli görüşler ileri sürüldüğü görülmüştür. Bunlar genellikle kuklanın cansız bir nesne ya da canlı olması konusunda birbirlerinden farklılaşmaktadır. Kuklalar da bir nevi oyuncudur. Metin And’ın ifade ettiği gibi “kuklalar hareketlerimizin tıpkısıdır”. Dolayısıyla kukla oynatıcısı, kuklaya hayat veren varlıktır. Kennet Gross bir yazısında “kuklalar, başkalaşım ustalarıdır ve çoğunlukla insanı taklit eden aynalardır” demiş ve “onlar, bizim onlara yansıttığımızdır” diye sürdürmüştür. Başka bir yazısında Gross “başkaları tarafından taşınan aktörler” olarak tanımlamış ve devamında “kuklalar genellikle kendilerini kontrol edenleri kontrol eden ve bunun yanı sıra izleyicilerin gözlerini ve kulaklarını denetleyen çift hayatlı varlıklardan oluşurlar” ifadesini kullanmıştır (Çakırtaş, 2017, s.30).

Kukla çağımızda nasıl tanımlanmalıdır? Kukla tiyatrosu gelişim sağladıkça kuklanın ne olduğu ve işlevi üzerinde fikir değişiklikleri olmuştur. Çağdaş kuklacılık

üzerine önemli çalışmaları olan kukla düşünürü Steve Tiflis, kuklanın gelişimi açısından büyük önemi olan bu ünlü kuklacı ve düşünürün Paul McPharlin, Bil Baird'ın ve Rus kuklasının önemli ismi Sergei Obraztsov kukla tanımlarını ve özünü dikkate alarak, bu konuyu araştırır. Paul McPharlin'a göre kukla; "Bir kişinin kontrolü altında oynatılan teatral figür" dür. Bil Baird'e göre ise; "Bir kişinin gücüyle oynatılan, gösteri öncesinde cansız olan figür" dür. Steve Tillis, günümüzdeki kuklanın tanımı şöyle yapar: "Kukla, gösteri sırasında gücünü düş gücünden alarak hayat kazanan, belli bir tasarıma, harekete ve genellikle konuşmaya sahip özel bir objedir". Sergei Obraztsov'a göre ise;" Kukla, yaşayan bir varlığın taklidinden öte bir alegoriye dönüştürülmüş kolektif bir imgedir" şeklindedir (Tiflis, 1992: s. 17).

Kukla oyunlarının canlandırılması da kültürel unsurların değişim ve dönüşümü bununla birlikte geleneksel olanın yeni üretim biçimlerinde kullanılması yönüyle hem sanatların hem de bu sanatlardan etkilenen sanatçıların karşılıklı etkileşim açısından değerlendirilmesi önemlidir.

Kukla sanatının tarihsel gelişimini özetlerken, kuklanın çeşitli kültürlerde ortaya çıkışını ele almakta ayrıca geleneksellikten moderne geçişte kuklanın önemli bir sanat ögesi olarak işlevine devam ettiği anlatılmaktadır.

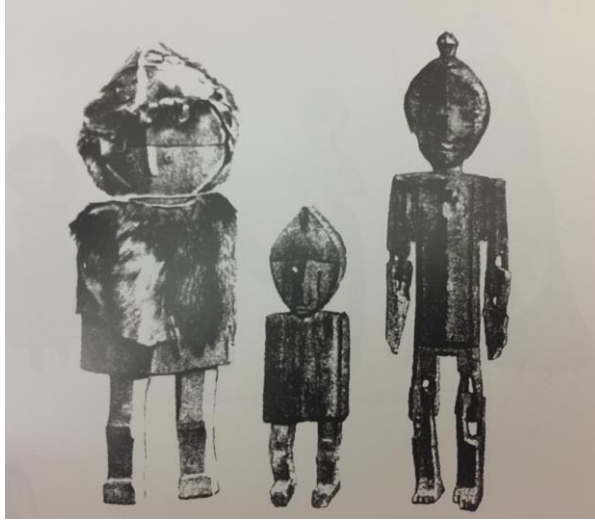
BİRİNCİ BÖLÜM

KUKLA VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Kukla ve kukla tiyatrosu tarihte önemli bir yere sahiptir. Tarihsel olarak kuklanın, ortaya çıktığı düşünülen coğrafyalar da tanımlamaya çalışmak, açıklamak ve birbirini takip eden değişim-gelişimleri değerlendirmek önem arz etmektedir. Kukla var olan diğer sanatlar gibi, geçmişin bir nevi kaydını tutmuştur. Kukla insanların tarihte yer etmiş yaratılarından biri olduğu için önemli bir sanat değeri taşımaktadır. Kukla sanatının uğraş alanı insan yaşantısı olduğundan insanı içine alan her alanla ilişki kurulmaktadır.

Herhangi bir sanat dalı hakkında araştırma yapılırken elzem olan ve ilk sırada yapılması gereken çalışma ardında yatan tarihsel birikim olmalıdır. Sanat dalları bir gün içinde ortaya çıkmamış her birinin farklı kültürel birikim ve etkileşimi olmuştur. Belli bir dönem de çıkıp gelişim gösteren bir tür zamanla kaybolup zaman sonra tekrar farklı bir bölgede ortaya çıktığı görülmüştür. Eğer sanatsal hareketleri anlamak değerlendirmek istiyorsak her birinin ortaya çıktığı dönemi, kültürel değerlerinin içinde düşünmeliyiz. Yoksa tek tip bir bakışla bakmamıza, boyutlarını görmememize sebep olur. Kukla sanatını anlamak için altında yatan hakikatlere bakmalıyız. Dünyada kuklalara yüklenen anlam, gelişimsel ve toplumsal olarak farklılıklar göstermiş, bazı toplumlarda tiyatroya entegre süreci daha hızlı olurken, bazılarında daha yavaş gelişme göstermiştir.

Kukla uzmanları, kukla sanatını antik çağlarla ilişkilendirmişler, kuklanın çeşitli mitleri barındıran toplumların içinde doğduğunun ve maske tiyatrosunun üvey kardeşi olarak nitelendirilmiş ayrıca insanların ve tanrıların sözlerini aktaran haberciler olarak görev yaptıklarını belirtmişlerdir. Kuklanın antik çağdaki popülerliğini ise maske tiyatrosunun bir tamamlayıcısı olarak yansıtılmasından kaynaklıdır. Teatral gösterilerde maskeli oyuncu kuklanın büyüteci olmasını simgelerken, kukla da insanın minyatür yansımasını temsil etmiştir.



Görüntü 1.1. Gold ve Gilyak şamanının kuklaları (And, 2003: s.483)



Görüntü 1.2. Gold şamanının kuklaları (And, 2003: s.483)

Kukla sanatı çok eski tarihlere dayanmakta fakat nasıl ve nerede doğduğu hakkında kesin bilgiye rastlanmamaktadır. Kukla sanatının varlığına dair bazı araştırmalar bizleri insanoğlunun, insan ve hayvan figürlerini kullanarak taklit etmeye çalıştığı uygarlaşmanın başlarına götürmüştür. İlk putlar ve tasvirler, büyü gayesiyle ve görünür bir şekilde simgelenmek üzere, hâkim dinde yer alan tanrıyı ve şeytanı yatıştırmak üzere yapılmıştır. İnsanlar bebek, heykel veya oyuncak şeklinde yaptıkları

kendi çalışmalarının tesirine kapılıp, kuklaların atası olan bu ilkel ve cansız bedenlerden yardım istemeye başlamış ve tapınmışlardır. O dönemlerde bulunan tasvirlerin bilinen yanlarıyla, ilkel çağdan kalma putlar, ata heykelleri, adak adı verilen heykeller, ölüm törenleri için kullanılan putlar, topluluk yaşamının oluşumunda ortaya çıkan sosyal ve dinsel ihtiyaçlar için kullanılmıştır. “Kuklalar büyüsel ve dinsel kültürün sembolik ifadesine atfedilen ve bu amaçla kullanılan dinsel figürler olmuştur”. Bu amaçla yapılan figürler özellikle din alanında, akıllı geçinen bireylerin kendi istediklerini, dinini tam olarak bilmeyen saf müminlere yaptırma gücü olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda kuklanın tarihsel gelişimini anlatmadan önce oyun ve ritüel kavramlarını incelemenin yararı olacaktır. Neden mi? Birincisi; kuklanın bir 'oyuncak bebeğin türevi' olarak algılanması, ikincisi ise; bir tür 'dinsel figür' olarak görülmesidir. Çünkü gösteri sanatlarının kökeninde hep oyun kavramı yatmaktadır. Uluslar bağlamında, oyunların müzikle birlikte başladığı görülmektedir. Bireyler müziğin etkisiyle kuralsız bir şekilde salınmış, dans etmiş, ritme ayak uydurmuş, garip sesler çıkararak eşlik etmeye çalışmış, bazen coşku içinde bazen sakin bir şekilde bunu gerçekleştirerek tanrıya yakın olmuşlardır (Boehn, 1956: s. 252; Aygül, 2012: s.11).

Toplumsal gelişmeler oyunlara ve oyuncaklara da yansımıştır. Arkeolojik buluntularda bunların izleri mevcuttur. Mısır'da, İran'da ve Girit Uygarlığının kalıntılarında oyuncaklara rastlanmıştır, ayrıca rastlanan bu oyuncakların usta ellerden çıkmış olduğu dikkat çeken bir özelliktir.

Oyun ve oyuncaklar insanlık kültürünü etkilemektedir. Oyun bir bütün olarak ele alınmalıdır. Doğaçlama gelişim gösterdiğinden, mantıklı olmasına gerek yoktur ve özgür bir ortam olduğundan çatışmalar uzaktır. Oyunlar ilkel çağdan günümüze kadar eğitim ve gelişim amacıyla da kullanılmıştır.

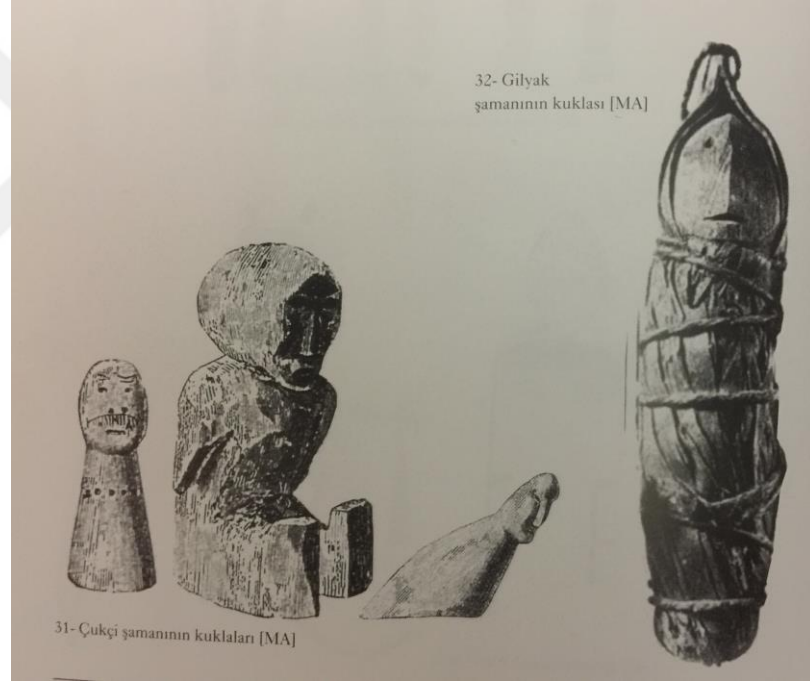
“Oyun tekdüze bir eylem değildir. Her oyunun kendine özgü bir nedeni ve özelliği bulunur. Oyun, insanın yaşamında son derece etkin bir rol üstlenmiştir. Kendi iradesi dışında başkalarınca oynatıldığı için kukla oyun oynamak ve eğlenmek için en kolay yapılabilen bir oyuncaktır” (Boehn, 1956: s. 264; Aygül, 2012: s.14).

Kuklayı araştıranlar oyun olarak değil dini bir sembol ve tanrıya yakarış olarak ele almışlardır. Bu araştırmalar da kuklanın büyü törenlerinin bir parçası olduğu kesindir. Tam da burada karşımıza ritüel olan kukla çıkar. İlkel insanlar doğadaki her varlığın

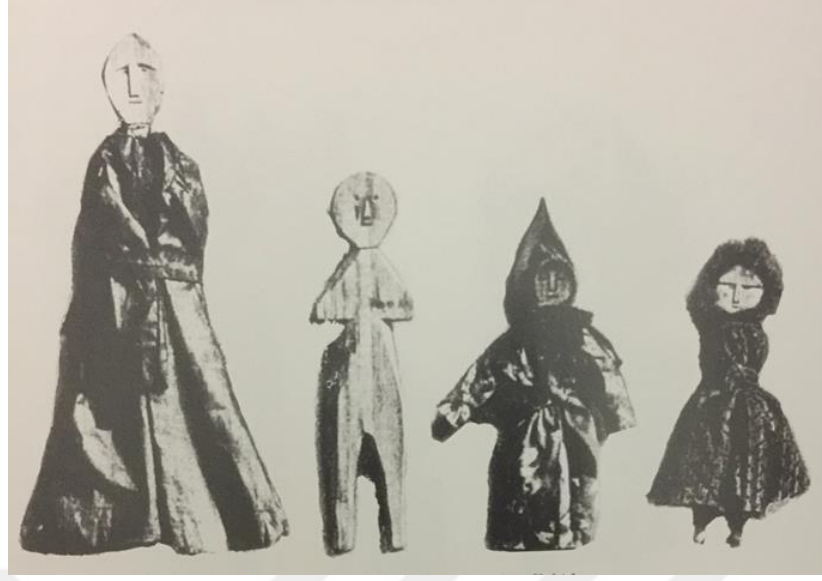
ruhu olduğu inanmış, cansız varlıklarında canlı olduklarının inancına dayanan 'animizm'in izindeki bu insanlar, kutsal olduğuna inandıkları nesnelere tören figürleri olarak kullanmışlardır. Ritüellerde kullanılan bu figürler idol durumuna gelmiş ve hareket kazandırılmaları ile birlikte kuklaya dönüşmüştür.

Ritüel ve büyüün ayrı ayrı kuklanın gelişimine nasıl kaynaklık ettiğinin izi sürüldüğünde, kuklanın özellikle büyüde gizemli; ritüelde ise daha çok komik ve grotesk yanının öne çıktığı görülür.

Araştırmalar göstermektedir ki birçok kültürde ibadetlerde ve ritüellerde, cansız figürler gösteri nesnelere olarak kullanılmıştır. Kuklanın temelini, bu cansız figürlerin dini figür olarak harekete ettirilip konuşturulması sayesinde, hayat kazanmasıyla oluştuğu söylenebilir.



Görüntü 1.3. Çukçi ve Gilyak şamanlarının kuklaları (And, 2003: s.484)



Görüntü 1.4. Ostiyak şamanının kuklaları (And, 2003: s.484)

Şamanizm geleneğinde nesneden çok, kuklanın özel bir anlamı vardır. Kukla, sihirli ve doğüstü bir gücü olduğu inancıyla kullanılır.

Bir şaman, doğüstü güçlerle kullandığı kukla sayesinde kahinlik yapar. Ağzını oynatmadan konuşmaya çalışarak (vantrilog) kuklanın kendi kendine konuşabildiği izlenimini verir. Figürleri hareket ettirir, el çabukluğuyla, hileler kullanır ve tüm tören boyunca izleyeni büyüsel bir havaya sokar ve nesnelere ruh verir. Tahta kullanılarak yapılan kuklalar ile gösterilen ölüm sembolü, bu kuklanın yok edilmesinin ardından yerini doğum sembolüne bırakır.



Görüntü 1.5. Dans eden iki şaman (And, 2003: s.476)

Steve Tiflis'e göre, dinsel figür ve kukla arasında metaforik bir bağ vardır. Bu bağ şöyledir;

“Tıpkı tanrıların insanoğluna hayatı bahşetmesi ve onları kontrol etmesi gibi, insanoğlu da kuklanın hayatını bahşeder ve onu kontrol eder.” Yine Tiflis'e göre kuklanın kullanım nedeni, hayatın tanrıların gücüyle sunulup, kontrol edilmesi düşüncesinin kuklada cisimleşebilmesinde yatmaktadır.

Bu sebeple kontrol kelimesi önemlidir, çünkü dinin en ilkel formunda bile, kontrol altında tutma güdüsü vardır. Kontrol altına alınan ya doğa ya da onun bir parçası olan insandır.

Çoğu kültürdeki ritüellerde büyük doğa olaylarını taklit etme sırasında da birçok nesne kullanılır. Örneğin gök gürültüsü için tencere, tavaların kullanılması gibi...Bu, tanrıyla inanan arasındaki aracı olarak kullanılan nesnelere iyi bir örnektir. Aynı zamanda tanrının görerek anlayabileceği inancı onu insana benzetmeye de örnek olmaktadır. Metin And'ın araştırmaları ışığında görmekteyiz ki, yağmur ritüeline katılanlar bir kaba suyun boşaltılmasıyla Tanrılara yağmur istediklerini göstermiş olurlar. Tencere tavalarla çıkardıkları sesle, gök gürültüsünü yansımlarıdır.

Ritüellerde kullanılan nesnelere kuklaya dönüşümü, Anadolu kültüründen de örneklenebilir. Metin And'ın Ritüelden Drama adlı kitabında belirttiği gibi, töreni

tamamının kuklayla gösterildiğine dair bir bilgi yokken, canlı oyuncuların dramatik gösterilerinde kuklaya başvurduğu bilinmektedir. Örneklere bakıldığında kuklanın, genellikle töreni gülünçleştirmek ve aşağılamak için kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, "başı içine barut doldurulmuş iri kabaktan, gövdesi de yanıcı maddelerle donatılmış bir büyük kukla yapılır ve kukla ateş verildiğinde, alevle başını sarar ve barut büyük bir sesle patlar. Bu seyirci de sevinç çılgınlıklarına yol açar. Yine Cebrail, Mikail gibi meleklerin kuklalarının yapıldığı bilinmektedir. "Başsız, bir adam boyunda kuklalar da kullanılmıştır. Bu kuklaların boyun yerleri kırmızı boya ile boyanmış olup kanlı bir görünüm verilmiştir. Göğsüne kanlı bıçaklar saplanmışdır. Görüldüğü gibi büyüde kuklanın dinsel figür olarak can kazanması ve anlaşılmaz, benzersiz güçleri içinde barındırışıyla bir gizil güç olduğu inancı onun estetik değerini artırmıştır. Aynı zamanda ritüelde bir tür bebek olarak algılanan kuklanın, insanın kopyası, onun kontrolü altındaki bir araç ve komik, grotesk bir nesne olarak algılanışı, on dokuzuncu yüzyıla kadar gelişen kuklanın Batı'daki gelişiminin temellerini oluşturmuştur.

Kuklanın birinci işlevi dini ritüeller olarak varlık gösterirken, ikinci işlevi ise tiyatral rolüdür. Kukla sanatı ilkel toplumlardan günümüze kadar, binlerce yıldır, tiyatro sanatıyla eş zamanlı olarak kültürel ve sosyal yaşamda varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Teatral ve dramatik öğeler her toplumda bulunur. İlkel toplumların danslarında ve ritüel törenlerinde olduğu gibi modern zamanın dini törenlerinde, siyasi ve spor etkinliklerinde, geçit törenlerinde ve hatta çocukların oyunlarında net bir şekilde görülür.

Ritüellerde (dinlerde) kullanılan her nesne çoğunlukla gösteri nesnesi, bir tür aksesuar olarak, bir araç görevi üstlenmiştir. Kukla da bu araçlardan biridir.

Büyü ise gelenekten türer ve bireyin isteklerini karşılar. Mistiktir, gizlidir, gizemlidir, ritüel gibi kabul eden herkese değil, kalıtsal ardıllara ya da özenle seçilmiş kişilere bırakılır. Büyü yoluyla nesnelere 'hayat' kazandırılır ve kukla gizil güçle donatılarak daha görkemli bir hale gelir. Böylelikle ritüelden doğan kukla on dokuzuncu yüzyıla kadar batı geleneğinde genellikle bir tür bebek olarak algılanarak, insanın kopyası, onun kontrolü altındaki bir araç ve başta da belirtildiği gibi komik ve grotesk bir nesne olarak algılanmıştır. Diğer yandan büyüün etkisi ile kuklanın dinsel figür

olarak can kazanması ve anlaşılmaz ve benzersiz güçleri içinde barındırışıyla bir gizil güç olduğu inancı, onun estetik değerini güçlendirmiştir.

İlkel dönemlerde ayinler, törenlerde mask, Asya kavimlerin ve Türklerin eski dini olan Şamanizm zamanı kuklalarının hemen öncesinde kullanıldığı savunulmaktadır. Masklar kuklaların oluşmasına yardımcı olmuş ve ritüel törenlerde dansçıların duygularının yansıtılmasına olanak sağlamıştır. Zaman içerisinde masklar, baştan uzaklaşmış, vücut eklenerek ipler yardımıyla hareket kazanmıştır.



Görüntü 1.6. İran El Kuklaları (And, 2003: s.490)



Görüntü 1.7. Şeytan ya da Dev maskesi (And, ,2003: s.306)

'Sutradhara' kelimesinin Sanskrit oyunlarında 'iplerin sahibi' anlamı taşıması nedeniyle Hindistan'dan geldiğine inanılan kuklanın yaklaşık dört bin yıl öncesine dayandığına tahmin edilmektedir. Ayrıca Hindistan'daki Yeni Delhi Müzesi'nde yer alan terracota maymunun bir zamanlar iple bağlanmış olduğu anlaşılmıştır. Kukla gösterilerinin Roma'da ve antik Yunan'da yapıldığı, gezgin kuklacılar tarafından Asya ve Avrupa'da yerleşim yerleri ve panayırlarında gösteri yapıldığı bilinmektedir (Oral, 2003: s.63).

Kukla tarihinde bir diğer önemli uygarlık Mısır'dır. Antik Mısır'da birçok çocuk mezarında M.Ö. 3 bin yıl öncesi fildişi ve ağaçtan yapılan bebekler bulunur. Ayrıca Mısır'da bulunun kabartmaların birinde, bir kuklacı tarafından oynatılan kukla figürü de yer almaktadır. Mısır da ipli kuklaya örnek olarak gösterilen bereket figürü; Osiris (Mısır Tanrısı) şenliklerinde, kadınlar alayı tarafından bir iple oynatılır (Kaye, 1994: s. 52).

Kukla sanatı, kuklacı adı verilen, sanatçının çeşitli figürlerin canlandırmasının yapıldığı tiyatro ve performans gösterisidir. Kukla eski tarihlerden günümüze ulaşmış bir gösteri biçimidir. Kukla tiyatrosu uzun bir geçmişe sahiptir.

Kukla Tiyatrosu 6. Yüzyılda Antik Yunan toplumunda dinsel törenden ayrılarak bir sanata dönüşmüş, dinsel yerine estetik kriterlerle değerlendirmeye başlanan bir oyun türü haline almıştır. Bil Baird'in değindiği gibi;

"Atinalılar 'ın, ipli kukla oynatıcılarına, sağlam ip anlamına gelen '*neuron*' kelimesinden türetilmiş '*neuropastos*' dediği sanılmaktadır. Elbette, bu ipli kukla günümüzde kullandığımız ipli kukladan farklıdır. O zamanlar kullanılan ipli kukla, ipe bağlanmış figürlere deniyordu ve kuklayı oynatan kişi ayağına ya da eline bağladığı bu ipi sallayarak figürlerin hareket etmesini sağlıyordu. Kendi ya öykü anlatıyor ya da bir müzik aleti çalarak şarkı söylüyordu. Bundan dolayı kuklaları oynatanlar ip çekenler diye anılırlardı. İlk kuklacıların kuklayı oynatırken, illüzyon sağlamak adına, ellerini açıkta kullanmadan, iplerle bunu gizlemeyi başarmaları gerekmektedir." (Baird, 1965: s. 39).

Antik Yunan'da kukla tiyatrosuna şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos'u kutsamak için yapılan şenliklerde rastlanır. M. Ö. 4. yüzyılda kukla, genel bir eğlence aracı olmuştur. Yunan kültüründe kuklanın karşılığı marionettelerin olabileceği düşünülmüştür. Ayrıca Antik Yunan'da da pişmiş topraktan yapılmış bebeklere de rastlanmıştır. Tiyatroyla ilgili Yunan halkı özellikle küçük sahneler kurmuş kuklalarla temsiller gerçekleştirmişlerdir.

Aristoteles'in 4. yüzyılda "her şeyin hakimi'nin evreni kontrol etmesi üzerine basit bir açıklamasına değinir:" Aynı zamanda kuklaların iplerinin çekiştirilerek kafasının ya da küçük ellerinin, sonra omuzlarının, gözlerinin ve bazen bedeninin tüm parçalarının oynatılmasının zarafetle yapılması, O'nun (tanrıların) temsil edilişi için gereklidir.

Yine aynı dönemde, çağımıza kadar ulaşan isimlerden, ipli kukla üzerine söyledikleri bulunmaktadır. Çağımızda tıp biliminin atası olarak bilinen hekim Galen, insan kaslarıyla ipli kuklanın iplerini karşılaştırır. Platon onlarda insanoğlunun tutkusunu görür. Horace, satirlerinde, ipli kuklanın oynatılırken ki boyun eğişiyle, insanın özgürlüğünden yoksun bırakılmasını kıyaslamıştır.

"Büyük olasılıkla kukla, erken Yunan maskeli maskaralık oyunların repertuarı içinde yer alarak evlerde sergileniyordu. Bilinmekte ki, bu dönemde sokakta halka tiyatrodan oynanan oyunların parodileri de gösterilmekteydi." Özellikle Euripides'in oyunlarının parodisi kuklalarla sergilenmiş olabilir. Roma döneminde de farslarda kuklalar kullanılmıştır. Burada kukla komik ve grotesk yanıyla vardır (Baird, 1965: s. 39).

Antik dönemlerde büyük tiyatroların ortasına konulan, sahnelerde oynatılan kuklalar çok sayıda insanın görebilmesi adına, yaklaşık bir insan boyu büyüklükte yapıldı. Kukla mekanizmaların da mükemmel olduğu tarihi kaynaklarda yazılmıştır. Bu gösterilerde sahnenin ön kısmında duran bir adam ağzına tuttuğu bir boru ile bu kuklaların söylemesi gerekenleri duyurmuştur. Antik Yunan'ın ilk kuklacısı, Atina'da, Dionisos Tiyatrosu'nda gösteriler yapan Yunanlı Potheionos'tur. Potheionos'un Dionysus tiyatrosunda yaptığı kukla gösterileri, kukla oyununun en ilkel hali olarak bilinmektedir.

İngiliz araştırmacılar tarafından yapılan mezar kazılarında, Orta Asya Kurgan bölgesinde binlerce yıllık kuklaların eklemlerinin olduğu ve bunların oyuncak değil tiyatro amaçlı olduğu anlaşılmıştır. Kuklanın varlığını ilk çağlardan beri bilen Orta Asya toplulukları Kolkarçak veya Kagucak gibi isimlerle oynatılmıştır. Orta Asya'da geleneksel ipli kukla ve el kuklası olarak iki çeşit kukla türü mevcuttur. Oynatılan bu kukla türlerinden el kuklaları konulu, ipli kukla ise dans eden kukla olarak yakın kullanılmıştır (Oral, 2003: s. 75).

Eski Romalılarda Orta Çağda kukla gösterilerinin yapılmış olduğu görülmüş ve bu gösteriler genellikle panayırda yapılmıştır. Gezgin kukla oyuncularını tarafından küçük sahneler kurularak halk eğlendirilmiştir. Ancak mevcut devirde sihirbazlardan dolayı şeytan işi algısı kuklacılar tarafından kaygıyla karşılanmış ölüm korkusundan dolayı kuklacılar gizlenen kukla iplerini göstererek gösteriler yapmışlardır. Zamanla kukla oyunları saraylarda ve şatolarının gösterilerine girmiştir. Fakat 5. yy. 'da Hıristiyan Kilisesi Kitabı Mukaddes'ten sahnelerin olduğu dini oyunları serbest bırakarak ardından yasaklaması kukla tiyatrosunu olumsuz yönde etkilemiştir. Kuklacılar, gösterilerin yine sokaklarda sürdürmek zorunda bırakılmıştır. Bu durum sirklerin kapatılması ve topraklarından sürülmeleri neticesinde gezgin kuklacıların

Avrupa'yı dolaşma sebebi olmuştur. Kentten kentte dolaşarak bu kuklacılar fars, slaptick ve gölge oyunlarından oluşan gösteriler sunmuşlardır (Ana Britannica, 1994: s.426).

Tiyatronun durakladığı karanlık dönemler de dahil kukla varlığını sürdürmüş, ülkeden ülkeye dolaşmış, farklı kültürlerle harmanlanmış, yeni türler ve teknikler geliştirmiş, her zaman insanlar tarafından sevilmiştir. Kukla karakterleri gülünç tipler olmuş, basit ve iyi stilize edilmişlerdir. Kukla ülkeden ülkeye yayılırken her ülkenin kendi kültürüne, karakterine ve psikolojisine uygun tipler de oluşturmaya devam etmiştir. Ulaşabildiğimiz tüm kaynakların taramasını yaparak kukla hakkındaki bilgiler iletmeye çalışılacaktır.

1.1. ASYA ÜLKELERİNDE KUKLA

Asya tiyatrosu tarihi, kukla oyununun gelişimiyle öyle paralel gider ki, her biri ötekine en az ondan aldığı kadarını vermiştir söylenebilir. Asya ülkeleri kuklacılığın kaynağıyla geleneksel olarak bağlantılıdır ama konuyla ilgili söylenceler o kadar karmaşık ve abartılıdır ki tarihsel değerler şüphelidir. Kesin olan şudur ki; ilk atalarından tarih öncesi dönemlerde oyuncak ve adak olarak verilen, daha sonra Doğu ülkelerinde ortaya çıkan kendiliğinden hareke eden otomatik ve mekanik oyuncaklara kadar bütün bu objeler kukla evrimine katkıda bulunmuştur. Ama kuklanın kaynağını tek bir ülkeye atfetmek mümkün değildir, otantik gelenekler bizi belli bir ülkede ortaya çıkan özel bir kukla üslup ya da yönlendirse bile, buradan varılacak çıkarım sadece bu üslubun daha erken fark edildiği de olabilir (Tilakasiri, 2008: s.17).

Ritüel tarzı gösteriler M.S. üçüncü yüzyıla kadar geri gitmektedir; belki daha da gerilere. Asya'da çeşitli türde dans oyunları, kukla gösterileri, farslar, pantomimler ve daha sonra bir batı tarzı tiyatro ortaya çıkmıştır. En karakteristik yerli tür Kamyonguk'tur (maskeli danslı oyun). Bu danslı oyun başlangıçta, muhtemelen, iyi bir hasatı ve insanların refahını garanti altına almak ve kötü ruhları kovmak amacıyla yapılan şamanistik ritüellerden çıkmıştır. Ancak şu an da bu oyunlar sadece bir eğlence ve ulusal kimliğin kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Birçok yerel çeşitlemeleri olan bu oyunların çoğunda canlı bir dans, jest, soytarılık ve şarkı vardır. Aynı zamanda çoğu oyunlar toplumsal konularda yorumları içerir; bunlar, otorite ve adaletsizlik karşısında duyulan hayal kırıklıkları için bir çıkış, ifade olanağı işlevi görür. Kostümle renkli,

maskla sayısız ve çeşitlidir. Müzikal eşlik, tahtadan yapılmış nefesli sazlar, yaylı ve vürmalı çalgılarla yapılır. Hükümet, para yardımlarıyla, tiyatro binaları için hazırlanan bir programla ve bir Ulusal Tiyatro kurarak gösterim sanatlarının korunması ve gelişmesini yüreklendirmektedir. (Brockett, 2000: s.274).

Güneydoğu Asya tiyatrosu, belki de bu bölge insanları Hindu felsefesinin, Hint destanlarının ve Budizm'in mirasını paylaştıkları için, Hindistan tiyatrosu ile yakından ilintilidir. Özellikle danslı oyun Endonezya, Tayland, Kamboçya, Laos ve Burma'da oldukça gelişmiştir. Fakat Güneydoğu Asya'da daha birçok değişik teatral form da vardır; halk tiyatrosu, operet, sözlü oyunlar, pantomim, doğaçlama oyunlar, gölge kukla oyunları, bebek kukla oyunları ve batı tarzı tiyatro.

Hint dramatik modellerinin alıntıları Doğu tiyatrosunun ilk örnekleridir. Burma, Siyam, Malaya, Endonezya ve Seylan'ın dramatik edebiyatında Hint etkisi güçlü olarak hissedilir. Bu dramatik etkiler Hint destanları ve Sanskrit dramın kökeni ve ilkel bir dram olarak kuklacılığın durumu ile karşı karşıya getirir. Sanskrit dramı, dini ve dünyevi olarak ikiye ayrılır. Klasik Sanskrit oyunun karakteristik özellikleri, popüler kökeni üzerinde durulduğunda, ilkel zamanlardan beri Hindistan'da gelişen halk dramının birçok türüyle yakın bağlantılar gösterir. Bu biçimler içinde kuklacılık, dramın ilk biçimiyle çok güçlü bağlara sahipmiş gibi görünmektedir.

Dram sanatı ve kukla oyununun ayrılmazlığı pek çok Asya ülkesinin tiyatro tarihinde kesin olarak belirtilmektedir. Kukla sanatının, tiyatronun dans ve oyunculuk alanına etkisi belirgindir. Japonya, Endonezya, Tayland ve Burma'da kuklacılık stilleri ve kuklaların üslubunun dans biçimlerini şekillendirmede ve sahne üstü oyunculuk türlerinin gelişiminde etkisi mevcuttur. *Kabuki* oyuncularını *Bunraku* (kukla) bebeklerinin hareketlerinin taklit etmeye çalışırlar ve bunrakudan elde edilen stilizasyon (üsluba uydurma) günümüzde bile, yüzyıllar boyunca tiatral biçimler arasındaki geleneksel bağları etkileyen bunraku bebeklerinin hareketlerinin farkında olmadan oyuncunun adaptasyonuna yorumlanmaktadır (Tilakasiri, 2008: s.22).

Kukla sanatının da gölge oyununa rakip olan *marionette*, eski çağlarda büyük öneme sahiptir ve Asya'da kuklacılığın popüler hale gelip yayılmasında oynadığı rol, halk tiyatrosu çalışmaları için de ayrıca önemlidir. Asya'nın belirli bölgelerinde bu iki kukla biçiminin belli zamanlarda ortaya çıkıp kayboluşu kukla tiyatrosu tarihinde önemli dönemleri belirlemektedir. İlk başlarda büyüsel ve dinsel törenlerde ortaya çıkan

iki boyutlu gölge figürünün zamanla üç boyutlu bir figür olan marionetteye dönüştüğü düşünülmektedir. Fakat Mısır gibi ilkel uygarlıklardaki hareketli tahta oyuncakların keşfi, bu varsayımı geçersiz kılmıştır. Bundan dolayı antik dinsel tapınmalarda kullanılan her iki figürün de, bir arada kullanılmış ve neredeyse aynı zamanda değişik kukla teknikleri olarak ortaya çıktıklarını düşünmek daha doğru olacaktır (Tilakasiri, 2008: s.30).

İpler yardımıyla ve hareket eden oyma figürlerden buyana marionette, Çin, Hindistan Mısır'ın antik uygarlıklarında insan hareketlerini taklit etmiştir. Tarihte, ipli kuklalar ve gölge oyunlarından hangisinin önce çıktığı konusu tartışmalıdır ama bilinen en eski kuklacılığın, Asya ülkelerindeki kuklacı gezginler tarafından eğlence aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Gezgin kuklacılar eğlendirecek bir kalabalık bulduklarına emin oldukları her yere taşınabilir sahnelerini kurarak sürekli gezmişler ve gösterilerini yapmışlardır. İlk zamanlardaki kukla gruplarının Hindistan ve Çin'de oldukça fazla yer gezdiği aktarılmaktadır. Hatta bu sanat yalnızca Çin'de yayılmamış Japonya ve Kore'de gidilen yerler arasında yer almıştır. Tarihsel belgeler Çin kaynaklı olarak bu sanatın Japonya'da görüldüğünü doğrulamaktadır ve Çin'in batısındaki komşu topraklara da taşınmıştır. Çin ve Hindistan, kültürel ve sosyal zengin mirasıyla, komşu ülkelerini etkilemiş, Asya'daki kukla tiyatrosu geleneklerinin merkezini oluşturmuştur (Tilakasiri, 2008: s.32).

Kuklacılığın göçebe çingenelerin alışkanlıklarına sahip olduğunu sadece Hindistan'daki kuklacılara bakılarak söylenmemesi gerektiği, Avrupa kukla tiyatrosu tarihi de kuklacılığın çingenelerin bir özelliği olduğunu doğrular. Tiyatro araştırmacıları Avrupa'daki çingenelerin, sanatlarını yeni nesillere yayan doğuştan yetenekli göstericiler ve özellikle de usta kukla oynatıcıları olduklarını söylemektedirler. Onlar tarafından oluşturulan gelenekler ve biçimler, hiç fark edilmeden kukla tiyatrosunun normları olarak kabul edilmiştir. Göçebe toplulukların sanatlarını sürdürebilmeleri için doğaçlama en önemli etkenlerden biri olmuştur. Kukla sanatının yok olmaması için temel şart olan doğaçlama, daha sonraki dönemlerde kukla gösterisi sunumunun hem sanatın kendisi hem de kukla tiyatrosu için en önemli yardımcısı durumuna gelmiştir. Kukla gösterisinin ilkel zamanlardan beri gözlenen başka bir belirgin özelliği de Asya'daki neredeyse her ülkenin geleneksel kukla gösterisinde değişmeksizin var olan, bir palyaço ya da soytarıyla sağlanan komik suret ya da komik kişileştirme unsurudur.

Çeşitli ülkelerin kukla gösterilerindeki soytarıları üstün körü bir bakış bile bize onun, içinde kuklaların kendilerine özgü nüktelikleri, mizah anlayışları ve iğneleyici sözleriyle çok etkileyici biçimde betimlendikleri popüler tiyatrunun, çok önemli bir karakteri olduğuna ikna eder. Kukla oyunundaki fars ögesi ve komik unsur, aynı zamanda kuklacıların duruma ve seyircinin isteklerine uydurmak için doğaçlama bir şeydir ve bu yüzden göçebe oldukları dönemden miras kalan en eski özelliklerden birisiymiş gibi karakterize edilmektedir (Tilakasiri, 2008: s.34).

Asya'da; Japonya ve Endonezya, kukla geleneklerinin yüksek bir standartta korunması ve sürdürülmesi için dikkate değer katkılarda bulunmuşlardır. Java halkı geleneksel wayang kulite özel bir anlam verip onu herkes tarafından anlaşılabilir bir tiyatro biçimine dönüştürürken, Japonlar geleneksel ve modern alanda ilerleyerek Japon özelliği ve dehasının sonucu olarak kukla sanatına estetik bir incelik katmışlardır. Japon kuklacılığındaki ilerlemenin, popülerliğin ve başarısının temel sebebi denemeleri hatta geleneksel yöntemleri ve biçimleri yeni ihtiyaçlar, tatlara ve araçlara uyarlama düşkünlükleri olmuştur. Diğer ülkelerin çoğu eski gelenekçiliğin, deneme düşmanlığının ve özel bir teknik veya biçimde kötü ün sahibi olma duygusunun yüksel olmasının kurbanı olmuşlardır. Japonya'da kuklacılıkla uğraşan yeni grupların yaklaşımı çok ilerici ve yaratıcı görünmektedir. Bu gruplar Japonya'nın geleneksel kuklacılıktaki başarısının farkındadırlar ve bununla beraber kuklacılığa yeni düşünceler ve temalar sokma konusunda cesaret gösterirler. Ayrıca başka bir yardımcı etken, Avrupa ve Amerika kuklacılığındaki gelişmelerin ve akınlarmın etkisi olmuştur.

1.1.1. Hindistan

Kuklacılığın yerel bir tiyatro olduğu Hindistan için söylenebilir. Hindistan için net söylenmesi gerek kırsal kesim insanları tarafından bilinen tek gösteri biçimidir ve antik çağlardan beri köylü halk tarafından en yaygın eğlence biçimi oluşudur. Hindistan'ın bazı bölgelerinde unutulmaya başlanmış olsa da çoğu bölgelerinde hala devam eden eğlence türüdür.

Hindistan'daki ustaların ve sanatçıların geliştirdiği teknikler vardır. Bunlar;

Marionetler ve ipli kuklalar, tahta.

Aşağıdan hareket ettirilen sopalı kuklalar.

Gölge tasviri ve gölge kuklaları, deri.

Dördüncü bir çeşit olarak el ve eldiven kuklası olmasına rağmen zamanla unutulmuş ve çok az sayıda kullanılmaktadır.

Üç boyutlu kukla oyununun en eski türü ipli kuklalar olmakla birlikte, kökeni Rajasthan'a dayanır (Tilakasiri, 2008: s.38).



Görüntü 1.8. Rajasthani İpli Kuklaları (Tilakasiri, 2008: s. 20).

Rajasthan kuklaları da iplerle oynatılır, diğer ipli kuklalardan farkı tahta kontrol panelinin olmamasıdır. Bu kuklaların ipler kafasına ve beline bağlanıp, ipler ise parmaklara sarılarak oynatılır ayrıca bu kuklalar 60 cm. boyunda, tahtadan kafaları, kolları ve bacakları da mobilya kumaşından yapılır. Bütün kuklalar gri tonda boyanıp sadece burun ve gözler abartılarak rölyefe özellikler katılır. Kuklaların bacakları yoktur ama bunlara giydirilen uzun etekler oynatım sırasında ustalıkla hareket ettirilerek gerekli bacak hareketleri kazandırılır. Buradaki kukla ustaları, çok basit mekanizmayla en az Batıdaki modern bir kuklacı kadar mükemmel Batı stilinde bir marionetteyle oluşturulan hareket sayısı kadar hareket oluşturabilirler (Tilakasiri, 2008: s.39).

Geleneksel kuklacılar sahnelerini buldukları malzemelerden yapmışlardır. Birbirine yatay olarak bambularla ve siyah bir kumaşla perde yapıp sahne olarak kullanmışlardır. Bazı Rajasthan kuklaları, kukla gösterilerinde kendilerine özgü bir karakter kazanmış olan özel tasarımlardır. Diğerlerinden iki tane fazla ipe sahip dansçı kızlar, öyle dikilmiştir ki dans hareketleri ipin çekilmesiyle çok kolay bir şekilde verilir. Geleneksel sanatçıları tarafından gerçekten ustalıkla yapılmış, birbirine birleşik at ve binicisi kuklası, ustanın biniciye at sürmeye uygun bir hava verdiği başka bir özel

ögedir. Yılan oynatıcısı bütün Hint köylerinde görülür, yılan aynı zamanda Rajasthan kuklacısının repertuarının temel ögesidir. Aslında kuklaların bu özel gösterileri ve teknik niteliklerinden daha önemli olan yanı onlarda görülen stilize etme ve vücut dili kullanımının geçmişten günümüze geleneksel sanatı eğlence biçimlerinin etkili ve dramatik bir türü haline sokmuş olmasıdır. Rajasthan kukla ustaları, kuklaların kendilerine ait bir dilleri olduğunu ve insanlarınkiyle aynı anlatım dizgesinde kullanılamayacağını kavramış gibilerdir. Bu yüzden Rajasthan oyunlarında sembolik jestler ve hareketler önemli rol oynarlar.

İpli kukla *bommalattam* adıyla bilinir ve genelde tapmaklar ve tanrılar için yapılan dinsel kutlamalarla ilişkilendirilir. Köylerde ise yağmur yağdırmak ve hastalıkların yayılmasını engellemek için yapılan bir büyü ayini olarak yer alır. Güney Hindistan'da, figürleri ağaçtan yapılmıştır, dört ayak boyunda ve alışılmadık ip düzenine sahip bir kukla türü oynatılmaktadır.

Muhtemelen Asya tiyatrosunun en ayırt edici türü gölge oyunudur. Gölge oyunu Endonezya, Malezya ve Tayland'da, sayısız yerel çeşitlemelerle yaygın bir biçimde sergilenmektedir. Bu tür en bütünlüklü haliyle Endonezya'nın Java adasında geliştirilmiş gibi görünmektedir. Bunun ne zaman veya nerede ortaya çıktığı belli değildir. Bazı araştırmacılar bu tarzın tamamen yerli olduğunu, bazıları Hindistan'dan geldiğini, bazıları ise Çin 'den geldiğini öne sürmektedirler. Kaynağı ne olursa olsun, Hindistan veya Çin'de görülenlerin tersine, oldukça karmaşık bir sanat olarak gelişmiş durumdaydı. On üçüncü ve on yedinci yüzyıllar arasında Endonezya ve Malezya gölge kuklaları bugünkü ölçülerini ve biçimlerini almış ve on dokuzuncu yüzyıla kadar görsel özellikleri ve gösterim konvansiyonları sabit hale gelmiştir. Hindistan'da gölge oyunu ipli kuklalardan çok daha eski olduğu halde, tarihi birçok değişikliklerle doludur. Gölge oyununun Kuzey Asya'daki yabancı topraklara, sanatın Güney Hindistan limanlarından Hint Okyanusuna doğru taşındığı ticaret gemileri zamanına kadar icra edildiği kuzey Hindistan'tan gittiği teorisini desteklemektedir. Gölge oyunu aralarında kaba basitlik, oyuncuların göçebe karakterleri ve zamanın kutsadığı gelenekler olan pek çok ortak özelliğe sahiptir. İpli kukla oynatıcısının aksine, gölge oyuncusu sahnesini (ince bir beyaz perde) kalabalığın gözleri önünde kurarak bütün malzemesini bir kutu ya da sepette taşıyabilir. Gazyağı lambalarıyla aydınlatılmış perdede gölgeleri beliren figürler sığır derisinden yapılır. Perde arkasındaki oyuncular, ikili bir rol oynarlar, konuşur ya

da şarkı söylerken eş zamanlı olarak uygun aksiyon vermek için tasvirleri hareket ettirirler. Bu tasvirlerin sanatsal özellikleri vardır. Boyanmaları ve desen verilmeleri tamamen işin uzmanları tarafından yapılmaktadır. Gölge oyunu modern eğilimlerden en az etkilenmiş, en iyi halk tiyatrosudur.

Tolu bommalata gölge kuklaları Andhra bölgesinde bulunur. Bu oyunlar geceleri oynanmış ve gösteriler birkaç ay sürmüştür. Konuları iki bin yıl önce yazılmış *Mahabharata* ve *Ramayana*' dan alınmışlar Hint destanlarıdır. Kukla ustalarının asıl işi kukla oynatmak olmamış, belli zamanlarda gösteriler yapmışlardır Geleneksel kuklalar elli ya da altmış ipe olan marionettelerdir. Sahneler bambudan yapılmış, kuklacıları saklamaya yarayan bir platformdur. Sahnenin, bir tarafı orman ve diğer tarafı mahkemedir. Karakterler sol ve sağ ola ikiye ayrılmıştır. Solda çirkin ve kötü olanlar, sağda ise iyi ve onurlu olanlar yer almaktadır (Jacques, 1971: s.103; Aygül, 2012: s.65).

Günümüzde sergilerde ya da özel koleksiyonlarda nadiren karşılaşılabileceğimiz başka bir kukla ise sopalı kuklalardır. Bu kuklalar, Batı Bengal'de üretilmiş ve bu kuklalara *Putul nautch* denilmektedir. Modern bir sopalı kuklada görülen karmaşık yapıyla ilgisi olmayan basit bir türdür. Bambu bir taban üzerine yapılmış 125 cm. boyunda kuklalardır. Gövde ve eklemler de bambudan yapılmıştır. Fakat günümüzde tahtadan yapılmaktadırlar. Sopa, kemerin arkasına takılır, boyuna kadar uzanan ipler, iki elle tutularak oynatılır. Bu kuklaların kulları, iki kol için ortak bir çubuk ile dirseklerden ileriye doğru çıkan ve manivela hareketi yapan sopalarla oynatılır. Bu oyunlar müzik; dans ve zillerle yapılmaktadır (Tilakasiri, 2008: s.47)

Hindistan sanat tarihinin ilk evrelerinde var olan pek çok farklı kukla çeşidi bilinmektedir. Bazıları tamamen yok olmuştur. Orissa, Kerala ve Madras'ta da el kuklaları, geçmişte çoğunlukla yanlarında el kuklası taşıyan gezgin rahipler ve dilenciler tarafından kullanılmıştır. Orissa el kuklası geleneği artık yok olmuş olmasına rağmen, bu kuklaların tahta ve kâğıttan yapılmış oldukları ayrıca figürlerin giydirildikleri bilinmektedir. Kerala el kuklalarının muhreşem boyanarak Kathakali dansçılarında benzetilmiş daha iyi niteliğe sahip olduğu söylenir. Kullanılan enstrümanlar, ziller(talam) ve bele bağlanarak kavisli iki çubukla çalınan *chenda* denilen bir davuldur. Köylülerin gerektiğinde kuklaları oynatmak için gruplara ayrılıp gösteri yaptıkları bilinmektedir. (Brockett, 2000: s.275).

Yaklaşık üç yüz yıllık bir dans olan *Kathakali*, sadece güneybatı Hindistan'da yapılır. Dansın konusu asal olarak Hint destanlarından alınır. Kathakali, muhtemelen pantomime dayandığı için Sanskrit tiyatrosunda bulunan birçok özelliği abartmış ve şiddet ve ölümü sahne üstüne getirmiştir. Kathakali öyküleri, tanrıların ya da kötü ruhların tutkuları ve hiddetleri veya insanüstü karakterlerin aşkları ve nefretleri etrafında geçer; iyi ve kötü güçler şiddetli çatışmalarda karşı karşıya gelirler, ancak iyi her zaman kazanır. Aktörler tümüyle dans, pantomim, kostüm ve makyaja yaslanırlar ancak müzisyenler de, şarkı ve enstrümantal müzik yoluyla öyküyü anlatmaya yardım ederler. Karakterler yaklaşık yedi asal türe ayrılırlar; her birinin kendine ait bir kostümü ve yapması saatler süren sembolik bir makyajı vardır. Çok hareketli olduğu için *Kathakali*'de kadın rollerini oynamak için oğlan çocukları kullanılır. Bir Kathakali dansçısının eğitimine çocuk yaşta başlaması gerekir ve bir rolü yaklaşık yirmi yıl boyunca oynamadan olgunlaşmış sayılmaz. Kathakali bir tapınak avlusu ya da başka bir açık mekân da sergilenir. Kukla sanatı da bu danstan payına düşeni almıştır (Brockett, 2000: s.278).

Kukla ve halk oyunları, Müslüman ve İngiliz hakimiyeti altında bulunduğu yüzyıllar süresince Hint geleneklerini canlı tutmuştur. Kukla prodüksiyonları, 18. Yüzyılda Kraliyet Eğlence Bakanı tarafından yaratılıp geliştirilmişlerdir. Bugünkü Hindistan'da batı tarzı tiyatro da yaygındır. Batı tarzı oyunlar ilk kez İngilizler tarafından, on sekizinci yüzyılda Hindistan'a geldikleri zaman tanıtıldı. Batı tarzında yazılmış Hint oyunlar on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmaya başladı. Hindistan'da ulusal bilincin yeniden canlanması, ilgiyi tekrar Sanskrit oyunlarına ve diğer klasik formlara yönelttiyse de, yerel dillerin ve geleneklerin çokluğu, henüz karakteristik bir modern tarzın gelişimine olanak vermemiştir. Şu anda Hint tiyatrosu, Sanskrit oyunla ve halk tiyatrosu yapımlarından modern realist çalışmalara kadar uzanan bir yelpaze içinde çeşitlilik göstermektedir. Ancak Hindistan'ın diğer ülkeler üzerindeki etkisi hala, asal olarak, klasik türlerinden gelmektedir.

1.1.2. Çin

Hint tiyatrosunun serpilip geliştiği yıllarda Çin'de de tiyatro, özellikle Mısır ve Ortadoğu gibi uygarlığın beşiklerinde biri olan Pekin dolaylarında biçimlenmeye başlamıştır. Eskiden beri Çinlilerin yaşamında dans, müzik ve ritüel bereket, savaşta

bir zafer ya da felaket ya da hastalıklardan esirgenme ile ilintili olarak önemli bir rol oynamıştı. Bazı Çin hükümdarları da bunları uyumlu bir devlet için yaşamsal saymışlardı. M.Ö. Sekizinci yüz yılda bazı tapınakların bunlarla bağlantısı olan gösterimcileri olmalıydı. Bazı tarihsel aktarımlarda saraylardaki din dışı şölen ve eğlencelerde maskara, soyтары ve cücelerin yer alarak taklit yaptığı, şarkı söyleyip dans ettiği, yer almaktadır.

Büyüklik bakımından Roma İmparatorluğu'na denk olan Çin'in Han Sülalesi, saltanatı sırasında Çin sanat ve edebiyatının ilk büyük dönemini yaratmıştır. Eğlencelerin her türlü öyle gelişmişti ki "yüz oyunlar" diye adlandırılmışlardır. Bu eğlenceler içinde ip te yürüme, sırt atlama, atletlerin gösterileri, sihirbazlık, hokkabazlık, ateş ve kılıç yutma, müzik, dans ve taklit vardır. Bu eğlencelerin birçoğu sarayda olduğu kadar panayırlar ve pazar yerlerinde de sunulurdu. Han imparatorları etkin olarak sanatı özendirirlerdi. Eğlenceleri örgütlemek ve müzik ile dansı geliştirmek üzere İmparatorluk Müzik Dairesi'ni kurdular. Çin tiyatro orkestralarında hala kullanılan çalgılar o tarihten kalmaz. Çinliler gölge oyununun izini de M.Ö.121 'e kadar sürerler. Çünkü o tarihte ilk kez, büyücüler bu dünyadan göçmüş olan ruhları ya da tanrıları maddeleştirmek için gölge oyununa başvurmuşlardı. Çok geçmeden de bir eğlence biçimini alacaktır (tarihçilerin birçoğu bu biçimi başlatma onurunu Hindulara verirler).

Han Sülalesi'ni dört yüz yıllık bir çekişme ve huzursuzluk dönemi izlemiştir. Fakat eğlenceler devam etmiş görünüyor. Bu eğlenceler içinde, M.S. 265 ile 420 arasında ipli kuklaların oynatıldığına, 4. yüzyılda da tarihsel kişiliklerin canlandırıldığına ilişkin duyumlar vardır. Daha sonra Çin, Hui Sülalesi (M.S 589-614) egemenliğinde yeniden birleşmiştir. Bu dönemde ki eğlence biçimleri yerli geleneklerin Hindistan ve Orta Asya'dan gelmiş öğelerle karışmasından oluşan birikimlerdi. İmparator Yang-ti "yüz oyun"un bu yeni uyarlamasıyla öylesine ilgilenmişti ki onu geliştirmek için bir eğitim okulu kurmuştur. İmparator'un, 614'te egemenliğinin sona ermesinden önce, dört millik bir alanda, 18.000 'den 30.000'e kadar varan gösterimcileri olan bir şenliği sahnelemiş olduğu söylenir. T'ang Sülalesi'ni (618-90) izleyen yıllarda müziği, dansı, diyalogu ve akrobasiyi birleştiren farklı ve zarif bir teatral biçime yönelik büyük ilerlemeler kaydedildi. 714'te İmparator Hsuan Tsung şarkıcıları, dansçıları ve diğer saray eğlendiricilerini eğitecek bir okul kurdu. Bu okul, önceki okullardan, halka

dönük,(geleneksel olandan ziyade) popüler ve yenilikçi olanı üzerinde duruşu ve çalışma alanının genişliğiyle (bir tarihte, 11409 öğrenci ve eğlendiriciyi içermişti) ayrılıyordu. Bu okul birçok değişikliklere uğradı, fakat genellikle "Armut Bahçesi" olarak tanınır. Bugüne değin tüm Çinli oyuncular soylarını bu okulda eğitim görmüşlerdir.

Çin'e bir başka büyük kültürel dönemi getiren Sung Hanedanlığı (960-1279), T'ang Sülalesini izleyen karışıklık yıllarından sonra yönetimin başına geçti. Bu dönem yalnız sanatların serpilip gelişmesine tanık olmamış, pusula, barut, yazı basımında kullanılan klişe gibi icatları gerçekleştiren bilim adamlarını da yetiştirmişti. Öykü anlatıcılığı da yeni bir doruğa erişti. Bunlardan en ünlü iki Çin romanı *Üç Krallığın Aşk Serüveni* [Romance of the Three Kingdoms] ve *Suyun Ucu* [The Water's Edge] olup, yüzyıllar boyunca evrimleşerek kesin biçimini almıştı. Bunları ve daha başka öyküleri profesyonel öykücüler çayhanelerde anlatıyorlar ve halkın çok sevdiği eğlencelerden kukla ve gölge tiyatroları için canlandırılıyorlardı.

Kuşkusuz antik çağlarda Çin sınırlarını aşan kültürel temaslara sahipti. Chou hanedanlığı döneminde, İmparator Mu, Türkistan'a yaptığı ziyaretinden, içlerinde marionetlerin de olduğu malzemeler ve sanatçılar ile dönmüş. Bu olayın efsane olması da mümkündür fakat diğer kukla çeşitleri gelince kayıtlar da belirsizdir. Çin'de kukla çeşitlerinin hepsi mevcuttur. Orta Asya'dan gölge oyununun göçebe topluluklar tarafından getirilmiş olduğu ya da çubuk kuklaları ile Endonezya'dan geldiği yönündedir. Başka bir tahmin de Budizmle birlikte Hindistan'da geldiği üzerinedir. Bugünlerde Çin'deki kuklacılığı görmek, yabancılar üzerindeki siyasi kısıtlamalar yüzünden son derece sınırlıdır. Çin hükümeti, cahil halk arasında devlet bilgisini yaymak için kuklacılığı kullanıyor (Baird, 1965: s. 132-135; Daştan, 2018: s.52).

Çin'de el kuklası uzun zaman tek kişilik bir performans olmuştur. Kuklacı sadece kendisinin sığabileceği kabinde ayakta durur ve oyun tahtasının yüksekliği başının üzerindedir. Kuklacı izleyicilerden gizlenmek için dört yanında bezler asılıdır. Sahnenin arka tarafında, kuklaların giriş ve çıkışı sağlayabileceği, sağda ve solda nakışlı ipek, cila ve püsküllerle özenle süslenmiş kapıları olan bir binanın yüzü bulunur. Çin el kuklası insan eli ile orantılıdır. Kil olanların bazılarının boyu iki inçten daha azdır. Bazen böyle bir kuklayı izlerken ortaya çıkan büyüleyici bir efekt, özellikle de çok küçükse resim

tamamlamak için izleyicinin hayal gücünü zorlar. El kuklasında oyunlar genellikle klasiktir.

Çin marionette’i kuklaların kontrolü için çok sayıda ip kullanır. Kuklalar ortalama yirmi dört inç yüksekliğindedir ve bazen çok çeşitli ifade hareketleriyle donatılmıştır. Ağız, gözler, parmaklar, hatta kaşlar bile bazı durumlarda hareket ettirilebilirler.

Çin ipli kukla repertuarını, klasik canlı tiyatro geleneğinden alır. Genel itibariyle konular savaş, sevgi, ihanet, kahramanlık, haksızlığa uğramış ve kurtulmuş kadınlarında içinde olduğu Çin kültürünün sahip olduğu tüm tarihi hikayelerden alır ve bu hikayeler rejim değişikliğine de uyacak şekilde değiştirilir. Çin’de bulunan diğer kukla türleri arasında çubuk ve gölge kuklaları mevcuttur. Çubuk kukla tekniği, hızlı bir şekilde öğrenilebildiği için yaygınlık kazanmıştır. Çubuk kukla, Çin tiyatro geleneğinde uzun bir geçmişe sahipken Rusya’nın da etkisi ile daha da önem kazanmıştır.



Görüntü 1.9. Deriden yapılmış Çin gölge oyunu kuklaları. Kuklacılar, arkalarına takılmış sopalarla oynatılır. *The Performing Arts of the Asia Society, New York* (Brockett, 2000: s.95).

Gölge kuklaları Çin kuklaları arasında yüksek stile sahiptir. Gölge kuklaları, ince deriden imal edilip ve parlak, yarı saydam renklere boyanmaktadır. Bu deri parçaları yaklaşık on dört inç yüksekliğindedir ve sert bir tel ile kontrol edilebilir. Bir kuklanın gövdesi birçok farklı kafa ile kullanıldığından, boyun ve başların birbirini almasını sağlayan deri bir yaka bulunur. Boşta kalan kukla kafaları, emniyet için bir muslin kitabındaki yuvalara sıkıştırılır. Kafalar geceleri çıkarılmazlarsa kuklaların hayata geçeceğini ve fesatlık yaratacakları eski bir batıl inanca sahiptirler.

Aynı dönem şiirde, daha sonra dram sanatını etkileyecek yenilikler yapıldı. Daha önceleri Çin koşuğu, her dizesinde aynı sayıda simge sözcükleri kullanmıştı; fakat bunlar ezgiyle söylenirken başka ülkelerden alınmış olan melodilerin çoğuna uymuyordu. Bu uzlaşmazlıkları giderme çabaları her dizesindeki simgesel sözcüğün sayıca farklı olduğu yeni bir tür şiir yaratılmasına yol açtı. Bu yeni biçim dans ve pantomimle birleştirildi ve sonradan birbirinden farklı birkaç koşuk devamlı bir öykü anlatacak biçimde bir araya getirildi. Bununla birlikte bu biçim dramatik olmaktan çok anlatıya dayalı kalmıştır.

On üçüncü yüzyıldan başlayarak çok değişik eğlenceler Çin hayatının bir parçası oldu. Fakat 1279'da Mogollar Çin 'i kontrol altına aldıktan sonra edebi dram türüne rastlanmaz oldu. Çin tiyatrosundaki önemli gelişmeler daha sonraya kaldı.



Görüntü 1.10. Çin gölge tiyatrosu figürü Kwok on Müzesi, (Özhan, 2010: s.14)

1.1.3. Japonya

Japonya'nın teatral tarzlarının erken tarihi bir sır perdesiyle örtülüdür çünkü ilk yazılı belge olan Eski Şeylerin Kayıtları (Records of Ancient Things) M.S. 712'ye kadar derlenememiştir. Oysa bu tarihten önce, doğaya ve atalara tapınmayla başlayan ve çoğu Şintoiz ile ilintili olan sayısız ritüeller bulunur. Tüm bu ritüeller bugün genellikle bütün olarak kagura genel başlığı altında gruplandırılmaktadır; bazıları günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu erken dönemlerde müzik eşliğinde yapılan bir ritmik hareket türü sangaku, "çeşitli" veya "dağınık" müzik de sarayda sergileniyordu. Ayrıca soytarılar yaygındı. M.S. altıncı yüzyılda, Prens Shotoku yönetimi sırasında (573-621) Japonya'ya Budizm'in tanıtılmasıyla birlikte Japonya' da çok önemli bir değişikli söz konusu olmuştur. Bunu izleyen 200 yıllık bir süre boyunca özellikle Kore, Çin ve Hindistan'dan gelen kıta kültürüne büyük bir hevesle kucak açılmıştır. Kısa bir zaman içinde Japon festivallerinin düzenli bir özelliği olmaya başlayan maskeli danslar gibi yazılı eserler ve birçok müzik formu da ithale dilenler arasında yer almıştır. Müzik eşliğinde yapılan maskeli bir dans olan ve dini festivallerde sunulan gigaku, muhtemelen Budizm ile birlikte Japonya'ya gelmişti. Yaklaşık 200 gigaku maski günümüze kalmıştır. Yaklaşık 800 yılından sonra gigaku fiilen yok olmuş ve sarugaku ile birlikte, İmparatorluk Müzik Dairesi tarafından tümüyle terk edilmiştir.

Orta çağda Japonya tiyatrosuna bakıldığında Avrupa'dan farklı bir tiyatro deneyimine ev sahipliği yapmaktaydı. *Noh* tiyatro türü tüm yönleri ile mükemmelleştirilmiş ve yapılandırılmıştır ki halen beş yüz yıl öncesi gibi icra edilmektedir. Japon *Noh* tiyatrosunu anlayabilmek için çıktığı dönemin politik ve kültürel geçmişine bakılması gerekmektedir. Budizm, Çin ve Hindistan'dan Japonya'ya geldiğinde yanında yazılı bir dil ve yerel olmayan sanat ve zanaatler getirmiştir. Japonya'da çok sıkı bir toplumsal hiyerarşiye sahipti, ayrıca her seviyenin belirli bir davranış kodu ve giyinme biçimi mevcuttu. Ashikaga ailesinin yönetimi üslendiği iki yüz yıl boyunca amaçlarından biri dışarıdan gelen kültürel etkileri yok etmek ve yerel sanat dallarının gelişimini sağlamak olmuştur. *Noh* tiyatrosu ise bunlardan biri olmuştur. Diğerleri ise *Kabuki* ve *Bunraku* kukla tiyatrosudur. Üç temel Japon teatral tarzı içinde *Kabuki* en az "saf olanıdır çünkü *Kabuki*, her zaman *Noh*, kukla tiyatrosu

ve diğer kaynaklardan özgürce beslenmiştir. Bu nedenle tarzlar içinde en az sabit olan ve uzun yıllardır en popüler türü olmaktadır (Brockett ve Ball, 2018: s.269).



Görüntü 1.11. Ağız ve gözleri hareket edecek şekilde yapılan Japon Banraku kuklası. Kwok on Müzesi, (Özhan, 2010: s.78)



Görüntü 1.12. Bir Japon bebek tiyatrosu gösterisinden bir sahne. Baş kuklacı solda görünüyor; diğer ikisi sağda çok az görülebilirler. The Performing Arts of the Asia Society, New York (Brockett, 2000: s.269).

On yedinci yüzyılın ilk yıllarından başlayarak yerel sosyal ve sanatsal biçimlere verilen önem, her türden törenlere ve eğlencelere özen gösterilmesini cesaretlendirdi. Tam da bu sıralarda, daha alt sınıflara mensup olanların artan refah düzeyi onlara sanatları himaye etme olanağı veriyordu. Olayların bu biçimde aynı zamanda gerçekleşmesi, Japonya'nın en ayırt edici teatral türü olan Bunraku kukla tiyatrosunun on yedinci yüzyıl süresince gelişmesini açıklamaya yardımcı olacaktır. Kuklacılık Japonya'da, diğer Asya ülkelerindekiyle hemen hemen aynı biçimde var olmuştur (Tilakasiri, 2008: s.102).

Bunraku kuklaları bugüne kadar çok değişim geçirmiştir. İlk başlarda bu kuklalar bir baştan ve bedeni temsil eden kumaştan oluşmuştur daha sonra sırasıyla eller, ayaklar, hareketli gözler, hareketli göz kapakları ve eklemli hareketli parmaklar eklenmiştir. En son olarak kuklalar boyut olarak iki katına çıkarılmış bugünkü boyutu olan yaklaşık bir metre uzunluğuna gelmiş ve giydirilmiştir. Figürler daha karmaşık hale gelirken onları oynatanların sayısı da arttı. Başlangıçta tamamen gizlenmiş vaziyetteki bir oyuncu yeterliydi. Fakat 1734 yılından sonra her bir bebek, hepsi seyirci tarafından bütünüyle görünen üç adam tarafından oynatılmaya başlandı. Bir kişi başı ve sağ kolu, ikinci biri sol kolu ve üçüncü kişi de ayakları oynatırdı (Brockett, 2000: s.266).

Kuklaları taşımak için kullanılan boyna asılan tertibatlar, göçebe oyuncular tarafından geliştirilmiştir. Kukla oyuncuların Asya'dan Kore ve Japonya'ya göç ettiği düşünülmektedir ve bu kuklacılar dans eden kuklalarıyla eğlendirdikleri insanların verdiği sadakalarla yaşamışlarını sürdürmüştür (Tilakasiri, 2008: s.107).

Genellikle Bunraku kukla oyunlarının konuları tarihsel Japon hikayelerinden gelmektedir ve temaları giri "sosyal sınırlamalar" ve ninjo "insanlığın çatışmaları" dan oluşmaktadır. Bunraku kukla oyununun da sahnenin solunda bir platform bulunmakta ve üzerinde bir *samisen* sanatçısıyla birlikte anlatıcı oturup oyunun hikayesini anlatmakla görevlidir. Lut cinsinden üç telli bir enstrüman olan *samisen*'in deri kaplı bir gövdesi vardır ve eşzamanlı olarak hem mızrapla hem de vurarak çalınır. Oldukça farklı sesler çıkarabilen bu enstrüman, insan sesinin iniş ve çıkışlarını izler, anlatı ve aksiyona noktalama ve özel bir vurgu sağlar. Bu çalgının eşliği, kukla tiyatrosu için elzem olarak görülür. Anlatıcı öyküyü anlatır (oyuncular konuşmazlar) ve her bir kuklanın

duygusunu ifade eder. Korku ve şaşkınlıkla başlar, güler, ağlar. Bunraku sahnesi uzun ve dardır. Noh tiyatrosundan farklı olarak Bunraku tüm mekanları görsel olarak temsil eder, sahne görüntüleri olayların akışına göre değişim gösterir ki bundan dolayı dünyada bulunan en karmaşık kukla gösterisidir (Scott, 1963: s. 15).

Bunraka kukla tiyatrosu Japonya'nın en büyük oyun yazarı olan Chikamatsu Monzaemon'a (1653-1724) çok şey borçludur. Chikamatsu çok çeşitli oyunlar yazmıştır, ancak özellikle beş perdelik tarih oyunlar ve çağdaş yaşam üzerine yazdığı üç perdelik oyunları ile ünlüdür. Onun en iyi bilinen oyunları arasında *Sonezaki 'de Çifte İntihar* (1703), *Horikawa 'da Dalgaların Vuruşu* (1707) ve *Kokusenya Savaşı'nı* (1715) sayabiliriz. Bu oyunların en çok övgü alan özellikleri arasında; aşıkların çifte intiharı, duygulu oyun kişileri ve kullanılmış olan dilin güzelliği gösterilmektedir (Brockett, 2000: s.266).

Sahne de giderek daha karmaşık hale geldi. 1715'ten sonra hareketli sahne dekorlarının kullanılması kısa bir zaman içinde sahne makinelerinin icat edilmesine yol açtı; bu makineler o zamanda beri tüm dünyada benimsenmiştir. 1727 yılında, dekoru sahneden yükseltmek için kaldıraç düzeneği ortaya çıkarıldı ve 1757'den sonra bunlar, farklı düzeylerde sahne zemini yaratmak için kullanıldı. Bugün kullanılan Kabuki sahnesi yaklaşık doksan fit genişliğinde ve yine yaklaşık yirmi fit yüksekliğinde çerçeve sahnede oynanmaktadır. Seyir yeri ise geniş geniş alçak tavanlı ve bütün koltuklar sahneye dönük şekilde yer almıştır. Oyunların bazıları seyir yerinde seyirciler arasında da oynanmaktadır. Kabuki kukla tiyatrosunda Noh'dan farklı olarak çok fazla dekor kullanılmaktadır ve bu dekorlar gerçeklik algısı taşımamaktadır. Oyunda yer döşemelerinin renkleri farklı şeyleri temsil etmektedir; mavi renkli döşeme suyu, beyaz döşeme kar'ı, gri döşeme yeri temsil eder. Kabuki'de dekorları değişimi, araç gerecin taşınması, kostümlerin değişimi sahne görevlileri tarafından seyirciden gizlenmeden gerçekleştirilmektedir. Genellikle Kabuki oyunları duygusal oyunlara vurdu yapılan ve birbiri ile çokta bağlı olmayan bölümlerden oluşan birkaç perdeye ayrılmaktadır. Bu oyunlarda şarkı ve dans önemlidir. Şarkıyı Kabuki oyunlarında koro söylemektedir oyuncu asla şarkı söyleyemez oyuncunun görevini koro üstlenmiştir. Orkestrada flütler, davullar, ziller, yaylılar bulunur ama asıl mizik aleti daha önce belirtildiği gibi samisendir. Kabuki oyunlarında mask kullanılmamaktadır gerektiğinde yoğun makyaj uygulanır (Brockett ve Ball, 2018: s.275-277).

Kukla tiyatrosu on sekizinci yüzyılda popülaritesinin doruğuna ulaşır. 1780 yılı civarında, Kabuki 'nin üstünlüğüyle gölgelenen kukla tiyatrosu gerilemeye başladı. Kukla tiyatrosu, 1789 ile 1800 arasında bir zamanda Uemura Bunrakuken'in (1737-1810) Osaka'ya gelmesinden sonra, eski canlılığına bir miktar kavuştu. Bugünkü kukla tiyatroları için kullanılan *Bunraku* ismi, Uemura Bunrakuken 'den alınmıştır. Bunrakuken 'in çalışmaların a rağmen kukla tiyatrosu, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda istikrarsız bir gelişim gösterecekti. Her şeye rağmen şu anda bu tiyatronun geleceği güvende görünmektedir, çünkü 1963 yılında Bunraku Birliği, bu sanat gelişim aşamalarıyla ele almak, desteklemek üzere kurulmuştur. Bu tarihten beri kukla tiyatrosu Kültürel Varlıkları Konuna Ulusal Komisyonu, Osaka ili ve belediyesi teşkilatlan ve Japon Yayın Şirketi'nin himayesi altındadır. Bu topluluk, Osaka'da gösteri yapmanın yanı sıra, her yıl dört ay boyunca, 1966 yılında açılmış Tokyo'daki Ulusal Tiyatro binası içinde, özellikle bu amaç için yapılmış küçük bir salonda oyunlar oynamaktadır. Noh gibi Bunraku'nun da kendine ait belirli konvansiyonları vardır. Sahnesinin genişliği yaklaşık olarak 11 metre, derinliği 7.5 metredir. Sahne önden arkaya doğru üç seviyeye bölünmüştür; her bir seviye, aralarında kukla oynatıcılarının oturduğu alçak bölmelerle birbirinden ayrılır. Tüm mekânlar sahne diliyle temsil edilir ve öykünün gereklerine göre değiştirilir. Sayısız sahne eşyası kullanılır. Sahnenin hemen önündeki seyir yerinin sağ tarafında anlatıcı ve samisen çalan için bir platform bulunur. Bu platforma döner bir levha monte edilmiştir; bu levha anlatıcı ve samisen çalanı yerine getirmek için döndürülür. Her bir perdenin sonunda yeni bir takım eskisinin yerini almıştır (Brockett, 2000: s.266; Scott, 1963: s. 15).

Oynatıcılar ve kuklalar ana sahnede yer alırlar, ana kuklacı *Omozukai* adını almıştır. *Omozukai* kuklaların sağ kolundan ve kafasından sorumlu iken farklı iki kuklacı da sol kollardan ve ayaklardan sorumludur. Oyun sergilenirken seyirciler yalnızca *Omozukai*'yi görmektedir ve yıldız kişi odur. Diğer kuklacılar ise kostümlerinden dolayı seyirciler tarafından görülmemektedir. Dişi kuklaların ayakları kimono sebebiyle oyun sergilenirken görülmez. Bu oyun Tokyo Ulusal Tiyatrosu'nda ve Osaka Ulusal Bunraku tiyatrosunda yaşamına devam etmiştir. Ancak Bunraku, yeni neslin ilgisizliği ve eski ustaların yetiştiği tarzda kuklacılığın olmaması nedeniyle zor günler geçirmektedir. Kuklalar, oyundaki önemlerine göre, ölçüleri ve karmaşıklıkları bakımından bir miktar farklılık gösterirler. Küçük kuklaların hareketli ağızları, gözleri

ve kaşları yoktur. Oynatanlar, kuklalarıyla bir olmaya ve tümüyle oyunun içine girmeye çalışırlar. Bunlar sahnede görünmeden önce uzun ve zorlu bir eğitimden geçerler; ilk önce ayakları oynatmayı öğrenirler (genellikle bu işte ustalaşmak yaklaşık on yılı alır), sonra sol ele geçerler (bir başka on yılı gerektirir) ve sonra baş ve sağ el öğrenilir. Bunların sanatkârlıkları Kabuki tiyatrosu üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Babadan oğula geçen bir meslektir ve her ailenin kendine özgü sahne isimleri vardır. Bu isimlerin bazıları öyle onur vericidir ki, sanatın ustaları kabul edilirler (Keene,1965: s.177-179).

Geleneksel bir sanat olmasına rağmen Kabuki bazı özellikler bakımından Batı tarzına benzemektedir. Bu benzerliklerden bazıları; dekor ve ışık, melodramatik hikâyeler ve oyuncunun oyununu duygusallıkla sergilenmesidir. Japon tiyatro türleri arasında Batılıların en fazla ilgisini çeken Kabuki olmuştur. Birçok modern Avrupalı ve Amerikalı yönetmen, Yunan ve Shakespeare tragedyelerini sahnelemek için bu sanattan faydalanmıştır (Brockett ve Ball, 2018: s.277).

1.1.4. Tayland

Tayland kukla gösterisi, Hint destanları edebi temelini oluştursa da, Çin ve Endonezya etkisinin de payı büyüktür. Tayland'da kukla oyununun kökeni 'Bunnovad' adı verilen edebi bir metne dayanır. Tayland kukla tarihinde, gölge tasviri ve üç boyutlu kukla eşit öneme sahiptir. *Nang talung* ya da Tayland gölge oyunu genellikle *Ramayana* destanının epizotlarından oluşur. Endonezya'daki benzerleriyle karşılaştırıldığında, tasvirlerin daha kalın bir deriden yapıldığı ve Endonezya'daki kadar sanatsal kontürleri olmadığı görülür. Tarihsel olarak nang talungdan önce olan ve ondan daha büyük bir gölge tasviri olan nang yai artık kullanılmamaktadır. Özel durumlarda kullanıldığında ise daha büyük bir perde gerektirir. Onu kullanan oyuncular kendilerini gizlemezler hatta zaman zaman perdenin önüne gelerek dans etmişlerdir. Nang figürlerini yapmak oldukça zahmetlidir ve yapacak ustanın oldukça şevkli olması gerekmektedir. Adeta bir adanmışlık halinde bu yapım gerçekleştirilmektedir. Önce çizilen sonra da çizgiler arasında kalan bölümleri figürleri kesmek için işlemde geçirilip birtakım aşamalarla düzgün hale getirilmiş inek derisi kullanılır. İki çeşit figür vardır; birisi üstü kurumla karartılmış ve bu renkle kullanılan, diğeri yeşil, sarı, kırmızı gibi çeşitli renklere boyanmış olan. Grup tasvirleri yanı sıra tek ve çift tasvirler de vardır. Grup tasvirleri, natürel ya da semavi sahne dekorlarıyla pitoresk bir fona sahiptir. Gölge oyununda

kullanılan perde de figürler kadar önemlidir. Perde, bir orta ve iki kenar parçası olan ince beyaz kumaştan yapılır. Kenarlar oyun boyunca merkezdeki figürleri göstermek için dekore edilmiştir. Önceleri sadece kahramanın yaşadığı şehir perdede gösterilirken, daha sonraki dönemlerde, düşman kampı da resmedilmiştir. Oyunun sonunda ayrıntılı bir ritüel canlandırılır. Tasvirlerin sahneye çıkış sırasına göre düzenlenmesinden ve tanrılara yönelik selamlama ve duaları içeren hazırlıklardan sonra prolog beyaz ve siyah maymunlar arasındaki bir düelloyla başlar. Oyun alacakaranlıkta başlar ve gece yarısına doğru biter (Tilakasiri, 2008: s. 68-69).

Tayland geleneksel kuklacılığı üç ayrı dönemde incelenmektedir. İlk dönem Tayland'ın meşhur Ayudha dönemiyle başlamaktadır. Bu dönem kuklaların gerçek aktörlerin yerine geçtiği bir zaman dilimidir. Kukla gösterilerinde insan tiyatrolarındaki hemen her şey eksiksiz bir şekilde taklit edilmeye çalışılmıştır. Aşağı yukarı 90 cm civarında olan kuklaların bütün eklemlere sahip olduğu görülmektedir. Tiatral özelliklere sahip kostümler, takıp çıkarılabilen khon maskeleri kullanılmıştır. Kuklacının tutabileceği ve bir kulp görevi gören altta uzun bir sopa yer almaktadır. Kuklacının tuttuğu bu sopanın deliklerinden geçen ipler kuklanın eklemlerine ve vücudun diğer bölgelerine bağlanmaktadır. Bu şekilde kukla hareket ettirilmektedir. İkinci dönem; V. Rama'nın saltanatının ilk dönemine denk gelir. Bu, Çin etkisinin de ilk kez görüldüğü dönemdir. Dönemin Kral Vekili Prens, Çin kuklalarının oynatımı konusunda eğitilmiş danışmanlarının yardımıyla sarayında bir Çin kukla gösterisi sahnelemiştir. Oyunlarda konuşmalar Tay dilinde olsa da tarihi Çin romanslarına dayanmaktadır. Kral Vekili Prens eski 'saray kuklası' biçiminde ama bir ayak boyundaki Çin kuklaları küçüklüğünde modellenmiş yeni bir Tayland kukla biçimi ortaya çıkarmaya teşvik etmiştir. Yapılan bu değişiklik dışında, oynatma yöntemi, temalar ve müzik önceki dönemle aynı geleneksel üsluba sahiptir. Üçüncü dönem, Çin kuklalarıyla küçük Tayland kuklalarının yaygınlaşmasıyla başlar. Bu sanatın yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber kukla oyunu da popüler tiyatrodan konular almaya başlamıştır. Kuklalardan beklenen bu hızlı ve hünerli hareketler de daha öncekiler gibi yetenekli bulunmayıp Sukhothai'daki orijinal bir biçime dayanan yeni bir biçim oluşturulmuştur (Tilakasiri, 2008: s. 71).

Bu kuklaların sadece başı, bedeni üst uzuvları bulunur. Beden üstüne gevşek bir şekilde oturtulmuş bir şekilde oturtulmuş bir paltoyla sarılmış bambu parçasından

yapılır, boyun ve eller bu bambudan çıkarılır. Bu palto kolları örtecek kadar geniştir ve kukla oynaticısının bambu çubuğu tutan eli bu sayede seyirciden gizlenir. Kuklanın her biri bileğine tutturulmuş iki küçük çubuk, ellerini oynatmaya yarar. Yeni kuklaların büyüklükleri ve kullanımlarında ki rahatlık popüler hale gelmelerini sağlamıştır. Sunthorn Poo tarafından kukla oyunu için yazılmış olan *Phra Abhaimani*'nin hikayesi, mükemmel bir uyarlama olarak kukla sanatının popülerleşme sürecine katkıda bulunmuştur.

Tayland kukla sahnesi hemen hemen normal tiyatro sahnelerinin aynısıdır. Sahnenin arkası ve kenarları kimsenin içeri girmemesi maksadıyla tamamen kapatılmıştır. Dekorlar hem işlevsel hem de dekoratif amaçlıdır. Ayrıca sahnenin önünden yarım metre arkaya asılmış bulunan fon perdesi de dekoratiftir. Fon perdesinin üzeri, altın şeritli Çin desenleriyle süslenmiş kumaş parçaları bulunmaktadır. Kukla oyununda kullanılan müzik aletleri geleneksel Tayland enstrümanları ve Çin enstrümanlarının karışımıdır (Tilakasiri, 2008: s. 73-74).

1.1.5. Burma

Burma kukla tiyatrosu Hint edebiyatından çok fazla etkilenmiş. Dramatik ve kültürel oluşumlar için esin kaynağı olan Sanskrit kahramanlık destanları ve Budist Jatakas bu iki ülkede kukla sanatını farklı yönde geliştirmiştir. Burma kendi kukla geleneklerini diğer ülkelerden bağımsız bir şekilde oluşturmuştur. Burma ipli kuklalarının kökeni, İ. S. 18. yy. m son çeyreğine dayanır. Hint etkisi Burma'da kullanılan müzik ve müzik aletlerinde görülse de, tiyatro alanında etkileşim olmamıştır (Tilakasiri, 2008: s. 62).

Burma ipli kuklasının oluşma şekli nasıl oluşmuş olursa olsun, ortaya çıktığı biçimiyle tam bir yerel biçime sahiptir. Başlangıcından beri, ipli kuklalar oyuncak ya da bebek olarak değil, gerçek oyuncuların temsilcileri olarak algılanmıştır. Burma geleneksel kukla oyunu 27 figüre sahiptir: iki kadın yurttaş, bir at, iki fil (biri beyaz öteki siyah), bir kaplan, bir maymun, iki papağan, bir büyücü, dört bakan, bir kral, bir prens, bir prenses, iki vekil prens (biri beyaz öteki kırmızı yüzlü), bir astrolog, bir münzevi, bir vatandaş, bir maha deva, yaşlı bir adam ve iki soytarı figürleri olmuştur. Gösterinin tüm kostümü oluşturan bu 27 figürün, ipli kukla geleneğinin başlangıcından

beri var olduğu biliniyor. Zamanla bunlara başka figürler eklenmiştir (Tilakasiri, 2008: s. 63).

Kukla karakterlerin listesinden ipli kukla gösterisinin dikkatle işlenmiş bir yapının dramatik yorumu olduğu ve büyük ölçüde ülkenin halk geleneği ve edebi geleneğinden kaynaklandığı açıktır. Oyunların ana temalarına bakıldığında dini duyguları harekete geçirmeyi ve seyircinin milli ruhunu uyandırmayı amaçlamışlardır.

Burma ipli kuklacılığının gelişmiş bir tekniğe sahip olduğuna şüphe yoktur. Kukla oynatımı, dramatik yapının iyi sunulması için, pek çok başka yeteneğin yanı sıra iplerle oynatma üzerine de büyük bir ustalık gerektirir. Oynatıcıdan beklenen yeteneğin ölçüsünü belirlemek adına, sanatın en parlak döneminde *Nat* karakterinin tam 60 iple oynatıldığı ifadesiyle açıklamak mümkündür.

Burma kuklacılığının gerileme dönemi İngilizlerin Burma'yı egemenliğine almadan hemen önce başlamıştır. Bu süreç, kukla sanatının çöküşünü hızlandırmıştır. Kukla sanatçılarının tutuculuğu giderek artmış ve onlar yaşlandıkça sanat zayıf düşmeye başlamış ve genç nesillerin cazibesini çekemez hale gelmiştir (Tilakasiri, 2008: s. 66-67).

1.1.6. Vietnam

Tarihi yaklaşık üç asır boyunca savaşla tahrip edilmiş ve kanlı kavgaların hüküm sürmüş olduğu bir ülkede, halk sanatının ya da tiyatrunun izlerine rastlamak çok olası değildir. Fakat çağımızda Vietnam gelişmiş bir kuklacılık geleneğiyle anılmaktadır. Vietnam kukla sanatı şimdiye kadar anlatılan hiçbir kategoriye girmeyen benzersiz bir sanat biçimini oluşturur. Vietnam kuklaları suyun üzerinde hareket eden ipli kuklalardır ve 'su kuklaları' diye adlandırılmıştır. Bu kukla oyunu, ülkenin coğrafi özelliklerine uydurulmuş bir eğlence biçimi olmuştur. Kuklalar yaklaşık 75 ila 90cm. uzunluğunda, üç boyutlu, tahtadan yapılmış ipli kukla figürleri gibi görünseler de aslında bambudan yapılmış uzun bir çubuk ve iplerden bir ađ yardımıyla oynatılmıştır. Oynatıcılar ve kuklalar arasında 18-27 metrelik bir mesafe bulunmasına rağmen kuklaları öyle ustaca oynatırlar ki her karakterler son derece gerçekçi hareket eder. Ayrıca sahne olarak havuz kullanıldığından seyircinin hareket kısıtlaması yoktur, gösteriyi istediği yerden izleyebilir. Oynatıcılar, kuklaları bir perdenin arkasından saatlerce hareket ettirerek suda

oynamanın zorluğuna katlanmak zorunda kalmıştır. İşte bu yüzden bu oyun, sıkı çalışma ve eğitimin yanı sıra büyük bir beceri gerektiren ve sadece kendini bu işe adayanların üstesinden gelebileceği bir sanat dalı olmuştur. Sanatçıların bu sanatı icra ettiği Nguyen Xa köyü, festivallerde sergilenen su kuklası gösterileriyle tanınmıştır. Sanatın bu yönde gelişmesi geleneksel repertuara yeni bir bakış getirilmesine neden olmuştur. *The Lütle Buddhist Monk*, *The Story of a Chaste Women* gibi geleneksel oyunlar daha çok dini ya da didaktik amaçlı olsa da, yakın geçmişte savaş ve direniş temalarına dayalı yeni piyesler de başarılı bir şekilde sahnelenmiştir. Bu temalar halkın manevi gücünü yükseltip onları ciddi sıkıntı ve tehlike zamanlarındaki huzursuzluktan kurtarmak için düzenlenen bir eğlence biçimi olmuştur (Tilakasiri, 2008: s. 79-80).

1.1.7. Özbekistan

Orta Asya kukla tiyatrosu açısından oldukça eski ve köklü bir geçmişe sahiptir. Dünyadaki kuklacılık bilimsel kanıtlar üzerinden takip edilmediği gibi Türklerde de bu durum benzerlik göstermektedir. Orta Asya'dan ayrılan Türkler kukla kültürlerini de beraberinde götürmüşlerdir. Gerçekleştirilen bazı kazı ve

Orta Asya'da kukla tiyatrosunun çok eski ve köklü bir gelenek olduğu görülmektedir. Dünyada olduğu gibi Türklerde de kuklacılık bilimsel bulgularla takip edilemeyecek kadar eskidir. Türkler Orta Asya'dan göç ederken gittikleri yerlere de kuklayı götürmüşlerdir. Gerçekleştirilen bazı kazılar kuklacılık açısından Türk kültürünün kaynak olabileceğini göstermektedir. Çünkü en eski kukla örnekleri Türklerin eski inançlarına işaret etmektedir. Ancak bu geleneğin tarihsel derinliği konusunda kaynaklar pek bilgi sunamamaktadır.

Bölgedeki kukla tiyatrosu hakkında bilgi aktaran kaynaklar, bölgede çadır cemal (el kuklası) ve çadır hayal (ipli kukla) çok yaygın olduğu yönündedir. Fakat Türkistan'daki mahallî sanatlar hakkında önemli bilgiler aktaran *Fütüvvetnâme-i Sultanî* gibi kaynakların sayısı çok değildir. Orta Asya'da gölge oyunu bulunmamasına karşılık çok köklü bir kukla geleneği vardır. Türkistan'la ilgili birkaç eski kaynakta geçen çadır hayal ifadesi bazı araştırmacıları yanıltır. Kuklaya karşılık kullanılan bu ifadede geçen hayal sözcüğünü, başta gölge oyunu üzerine önemli incelemeler yapan Jacob olmak üzere onu takip eden bir kısım araştırmacı da hep gölge oyunu olarak

yorumlarlar. Bunun neticesinde gölge oyununun Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiği kanaatini tekrarlarlar. Metin And' ın yapmış olduğu araştırmalar neticesinde daha önce birbirini tekrar eden yanlış düzeltilir. Metin And' dan sonraki araştırmacılar da Türkistan'da gölge oyunu bulunmadığını teyit ederler (Baydemir, 2011: s. 67).

Rus devlet memurlarına ve seyyahlarına ait ufak çaptaki araştırmalardan ve gezi notlarından oluşan ilk çalışmalar 19.yy. ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. İzleyen yıllarda sistematik bir şekilde derleme faaliyetlerinin yapılmasıyla birlikte ayrıntılı bir şecere tutulabilmiştir. Bu şekilde son iki yüzyıl hakkında daha fazla bilgi sahibi olunabilmektedir. Türkistan'da faaliyet gösteren sanatçıların Hanlıklar zamanında teşkilatlandıkları kaynaklarda yer almaktadır. Kuklacılar da geleneksel tiyatroun diğer temsilcileri şehirlerdeki Mehterlik Birliği 'ne bağlıdırlar. Her alanda bu birliğin tüzüğüne uymak zorundadırlar. Buhara Hanlığı döneminde, şehirlerdeki kuklacılar da bir gösteri yapacakları zaman ilgili makamlardan izin almak zorundadırlar (Baydemir, 2011: s.67).

Kukla tiyatrosu göz önüne alındığında usta çırak ilişkisinin çok önemli olduğu görülmektedir. Yalnızca, bir usta yanında yıllarca çalışıp *koğırçakbaz* unvanı alan bir kişi kuklacılık sanatını icra edebilme hakkını kazanabilir. Genel olarak babadan oğula geçen bir sanat anlayışı mevcuttur. Aslında sanat teknikleri ve incelikleri bir sır olarak görülmektedir. Çırak ilk olarak, sefil adı verilen ve dilin üzerine konularak farklı tonlarda ses çıkarmaya yarayan aleti kullanmayı öğrenir. Daha sonra kukla yapımı, kuklanın süslenmesi, giydirilmesi ve oynatılması konuları gelmektedir. Üçüncü aşamada bir kukla oyununda sıklıkla kullanılan müzik aletlerinin (nağare veya çildirme, surney veya kerney) kullanılması öğrenilir. Geleneksel olarak her kuklacı nağare ve surney çalmayı bilmelidir. Sanatını icra edebilecek kıvama gelen çırak ustasının gözetiminde bir çadır (sahne) kurar. Usta çırağın tek başına devam edebileceğine kanaat getirene kadar bekler ve sonrasında onu aksakalların önüne çıkarır. Aksakalların duası ile birlikte çırağa ruhsatı verir. Eğer bir usta, çadır cemel ve çadır hayal sanatlarına hakimse öncelikle çadır cemel tekniğini çırağına öğretir (Baydemir, 2011: s.68).

Kukla oyunları bir grup tarafından icra edilir. Bu grupların en küçüğünde üç, en büyüğünde ise on kişi bulunur. Gruplar gerçekleştirdikleri programlarda yalnızca kukla oyununa yer vermez. Grupta yer alan sazcular tarafından farklı makamlarla eşlik edilen

ağaç at oyunu ve çöp ayak gösterileri yapılır. Sonrasında kukla oyununa geçilmektedir. Zaman zaman kukla oyunları esnasında illüzyon gösterilerine de yer verilmektedir. Müzik kukla oyunlarının en önemli unsurlarından biridir. Sahnelenen olaya (kahramanlık, duygusallık vb.) uygun bir şekilde arka planda yer alan hüzün seyirciyi daha fazla etkilemektedir. Oyuna başlamadan önce genellikle coşkulu ve oynak havalar çalınmaktadır. Bu esnada sahne kurumu tamamlanır ve hazırlıklar bitirilir. *Kârferman* tarafından rivayet adı verilen manzume okunmaya başlanır. *Kârferman* sahne önünde veya izleyicilerin yakınında bir yerde oturmakta, surney veya daire çalmaktadır. Oyun esnasında oyuna müdahale edebilir ve kahramanlarla konuşabilir. Yani bir nevi yönetmen rolü üstlenir. Bu açıdan bakıldığında da kuklacıdan daha usta ve tecrübeli olduğu anlaşılmaktadır. İcracı tarafından sefil kullanılarak çıkarılan seslerin ve konuşmaların daha iyi anlaşılabilmesi için onaylama şeklinde tekrar edebilir. Seyirciler ise sahnenin üç tarafında konumlanmışlardır (Baydemir, 2011: s.68).

Geleneksel Özbek tiyatrosu iki türde kukla oyunu bulunmaktadır. Bunlar; *çadır cemal* (elle oynatılan) ve *çadır hayal* (iple oynatılanlar) şeklindedir.

a. Çadır Cemal

Çadır cemal oyununda kuklalar ele giyilerek oyun icra edilir. Bu sebeple çadır cemal oyununun bir diğer adı el kuklası anlamına da gelen *kol korçak*'dir. Farklı isimlendirmeler olsa da kuklacılar, bu tiyatronun gerçek adının çadır cemal olduğunu benimsemişlerdir. Çadır cemal oyununda sahne, genellikle kırmızı veya sarı renkte olan kumaşlardan tek renk seçilerek çuval şeklinde dikilir. Büyük bir pencere üst tarafta yer alacak şekilde açılır. Bu pencerenin etrafı çita ile çerçeveslenir. Üstteki kenara, kuklacının görünmemesi için pencerenin tamamını kaplayan bir perde asılır. Oyuncu çuvalın içine girdikten sonra alt tarafı beline bağlar ve eline taktığı kuklaları sahnenin iki tarafından çıkarıp karşılıklı şekilde oynatarak konuşturur. Çadırda, iç kısımda kuklaların yer aldığı gözler bulunmaktadır. Burada yer alan kuklalardan sırası geleni kuklacı olarak oyunu sürdürür. Buraya kadar bahsedilen sahne türü seyyar olanlardır. Bunun dışında bir de sabit sahneler bulunmaktadır. Sahnenin arkasında görünmeyecek bir biçimde uzanan kuklacı elindeki kuklaları oynatır. Semerkant ve Buhara'da bu tarz sahneler görülse de pek yaygın sayılmazlar. Sarayda, resmi ortamlarda veya kadınlara özgü oyunlarda bu şekildeki sahneler kullanıldığına ilişkin bilgiler mevcuttur. Seyyar

sahne kuklacı ayakta veya dizüstü şekilde oyunu sergilemektedir. İcracı, kuklanın başını ortaparmağına (bazen işaret parmağına), kollarını serçe parmağına (bazen orta parmağına) ve baş parmağına takar. İcracı, bu esnada dilinin üstüne koyduğu sefil yardımıyla farklı tonlarda sesle çıkarmaktadır (Baydemir, 2011: s.69).

Çadır cemal oyununda kuklaların yalnızca baş ve kolları bulunmaktadır. Bir gömlek giydirilen kuklanın gövdesi aslında oyuncunun eli olmaktadır. Kuklanın başı genel olarak ağaçtan yapılır. Kuklaların yapımını ve süslemesini bizzat icracı yapabildiği gibi bunu beşik ustalarında sipariş ederek de temin edebilirler. Kuklaların gözleri siyah boya ile çizilebildiği gibi çeşitli renklerde (siyah, yeşil, sarı, pembe) boncuklar takılarak da yapılabilir. Sakal, bıyık ve kaşların yapımında yün kullanılabilir veya yine boya ile çizilebilir. Kollar ise farklı renklerdeki (sarı, pembe, siyah) deriler kullanılarak veya kumaşla dikilebilir. Kukla tiyatrolarında tiplerin kendine has ve değişmez görünümüleri bulunur ve buna göre renkler belirlenir. Örneğin; dev, derviş, kömürcü gibi tiplerde kollar genellikle siyah deri ya da kumaşla dikilmektedir. İcracılar yanlarında yirmiye yakın kukla bulursa da iyi bir kuklacının 40-45 kuklaya sahip olması beklenmektedir. Her birinin boyu 50 cm olabilen bu kuklalardan, bir oyunda 8-10 tanesi kullanılabilir (Baydemir, 2011: s.70-71).

Çadır cemal oyunlarının başlangıcı rivayet adı verilen manzumenin okunmasıyla olur. Burada kimi zaman sergilenecek oyunun içeriğiyle ilgili bilgiler de verilmektedir. Oyunların zamanlaması için çeşitli kutlama (bebeğin beşiğe ilk yatırılışı, ilk saç kesimi vb.), düğün ve seyil adı verilen bahar eğlencesi zamanları seçilir. Bir halk kahramanı Pehlivan Keçel'in yaşadığı ilginç ve komik olayların anlatıldığı bu oyunlar zaman zaman "Pelvan Keçel, Pelvan Keçek Sergüzeştleri" olarak da anılmaktadır (Baydemir, 2011: s.71).

b. Çadır Hayal

Çadır hayal kukla oyunu "ip korçak" adıyla da bilinmektedir. Çadır cemal ile kıyaslandığında bu oyun türünü daha karmaşık ve üstün olduğu görülmektedir. Eğlence mekanlarında, sokak ve avlularda gösterilen bu oyunda uzunluğu 5-6 metreyi ve yüksekliği 2-2,5 metreyi bulan çizgili perdeler kullanılır. Çadır perdesi ası verilen bu kısım üzerinde sahne için yeniden pencere açılması gerekir. Çadır perdesinin arka kısmında eni 300-350 cm ve boyu 120-125 cm olan bir iç perde yer alır. Oyun alanı, iç

perdenin alt tarafından 180 cm uzunluğunda ve 70-75 cm yüksekliğinde bir kısım kesilerek elde edilir. İç perdenin ve çadır perdesinin arasındaki yerde yarım metre uzunluğunda bir alan bulunur. Her zamanki gibi kukla oynatıcıları izleyiciler tarafından görülmezler. Siyah ipler iç perde ile aynı renkte olup akşam oyunlarında izleyiciler fark etmeden kuklaların hareket ettirilmesini sağlamaktadır. Kuklaların baş, gövde, kol ve ayakları iplere bağlıdır. İpin diğer ucu yaklaşık 20 cm uzunluğunda “dostçöp” olarak bilinen bir çubuğa bağlıdır. Bu oyunlar genellikle akşamları lamba altında ve kapalı mekanlarda oynanır. Bir usta kuklacı aynı anda 8-10 kuklayı idare edebilmektedir. Bu oyunlardaki kukla sayısı yani şahıs sayısı çadır cemale göre oldukça fazladır. Böyle bir oyunun sergilenmesinde elliden fazla kukla yer alabilmektedir (Baydemir, 2011: s.72-73).

Çadır cemal ve çadır hayal oyunlarının her ikisinde de kuklacılar ve *kârferman* yer almaktadır. Kuklacılar, kuklaları oynatırken aynı zamanda seslendirmektedir. Kârferman şiir, şarkı ile gösterinin açılışını yapar ve gerektiğinde müzik aletleri ile eşlik edip oyundaki kahramanlar için ayak açar. Çadır cemaldekine benzer görevleri yerine getirir. Sahne dışında olsa da oyunun başından sonuna kadar gösterideki karakterlerle diyalog halindedir. Oyunu yönlendiren kârferman, karakterlere yol göstermekte ve yardımcı olmaktadır. Genellikle bu tip oyunlarda sahne kurgusunda mekân saray olmaktadır ve bu nedenle yüze yakın tiplene yer alabilmektedir. Ağaçtan yapılan kuklalarda karakterler bazen tarihi kişilikler de olabilmektedir. Baş kahraman ise genellikle Yasavul olmaktadır. Yasavul, “başında uzunca ve siyah, püskülü kırmızı fes, üstü mavi altı yeşil üniforma, kırmızı-beyaz çizgili kuşağı beline bağlı halde, ayaklarında siyah çizmeleri ve sol elinde kamçısı olan kızıl tenli” bir tiptir. Bu oyunların başlangıcında da rivayet adı verilen ve oyunla ilgili bilgiler verilen manzumeler yer almaktadır. Saray hayatından kesitlerin anlatıldığı bu gösteriler sergilenmesi için şenlikler ve bayram zamanları seçilmektedir. Ancak 1920’li yıllardan itibaren çadır hayal oyunlarının unutulduğu görülmektedir (Baydemir, 2011: s.72).

Özbekistan’daki kukla tiyatrosunun geçmişi 19. Yüzyılın sonlarından itibaren tespit edilebilmiştir. Rus ve Özbek araştırmacılar tarafından yürütülen çalışmalar, kukla tiyatrosu açısından bölgenin oldukça zengin bir geleneği bulunduğunu ortaya koymaktadır. Ancak alan araştırmaları gerçekleştirilirken geleneğin üzerine odaklanıldığı ve oyunların yazıya geçirilmesinin atlandığı görülmektedir. Metin

taraması yapılarak bu tiplerin karşılaştırılması ve Türk kültüründe doğmuş bulunan ortak özelliklerinin tespit edilmesi önem arz etmektedir. Dünyada olduğu gibi Özbekistan'da da geçen yüzyıllara göre eğlence yöntemleri neredeyse tamamen değişmiştir. Dolayısıyla kukla tiyatrosunun eski canlılığını muhafaza etmesi mümkün olamamıştır. Üniversiteler başta olmak üzere diğer kurumlarda kukla tiyatroları teşkil edilmiştir. Bu eğitim kurumlarında gelenek yeni nesillere öğretilmeye çalışılmaktadır (Baydemir, 2011: s.73).

1.1.8. Endonezya (Java)

Asya ülkelerinin pek çoğunda kukla sanatı bir eğlence biçimi olarak varlığını sürdürmektedir fakat Endonezya'da kukla oyunu sadece eğlence amacı taşımamaktadır, aksine, toplumsal ve dini yaşam için hayati bir rolü vardır. Kukla asırlardır insanlar arasında popüler hale gelerek bu adalarda yaşayanların kültürel gelişimi için önemli bir tiyatro biçimi olmaya başladığı zamanlardan beri bu amaca hizmet etmiştir. Java kuklasının genel adı biraz yanlış olsa da 'Gölge Tasviri' diye çevrilen *wayang*'tır. *Wayang* 'oyunda kullanılan iki ya da üç boyutlu kukla' anlamına gelmektedir. *Wayang* terimi belki de sadece 'gölge oyunu' kullanımıyla bağdaştırılmıştır çünkü gölge oyununda kullanılan iki boyutlu tasvir, çok eski zamanlardan beri en yaygın eğlence biçimini oluşturmuş ve Endonezya'daki bütün diğer kuklacılık türlerini yok etmiştir. (Tilakasiri, 2008: s. 81).

Tilakasiri (2008), *Asya Kukla Tiyatrosu* adlı kitabında kukla türlerini şu şekilde anlatmıştır;

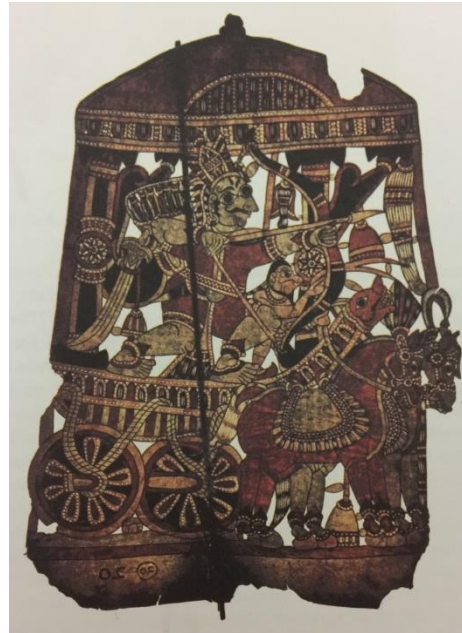
'*Wayang purwa* Endonezya'nın en popüler kukla türüdür. İyi işlenmiş sığır derisinden yapılırlar ve parlak renklere boyanırlar. İki boyutlu tasvirler, kesildikten sonra özenli bir şekilde özel ustalar tarafından kesilip delinerek geleneksel kalıplarla süslenmektedir. Bu tasvirlerin; dışarı çıkık omuzları, uzun kolları ve profilden görünen kafalarıyla, iki boyutlu tasvirler perdede etkileyici ve canlı gibi görünen stilize figürlerden oluşur. *Wayang purwa*, tarihsel açıdan ve edebi anlamda en etkileyici tür olarak bilinmektedir. Bunun nedeni; Hint destanı, *Ramayana* ve *Mahabharata*'da yer alan hikaye ve temaların repertuarda yer almasıdır.

'*Wayang gedog* deri tasvirinin başka bir türüdür ama öykü repertuarı Java'nın daha geç tarihindeki, doğu Java krallıkları (İ.S. 1042-1292) döneminde meydana gelen olaylardan alınmıştır. Bu hikayelerde çoğunlukla prenseslerin kaçıışı ve kocalarının onları arayışı anlatılmaktadır. Ancak bu tür ile artık pek sık karşılaşılmamaktadır.'

'*Wayang kurtjil* ya da *wayang klitik*, deriden kolları olan iki boyutlu ve boyalı tahta kuklalar kullanır. Hikayelerde saltanat tarihi ile yakın ilişkideki Raden Wulan'ın maceraları dramatize edilmektedir. Bu türe artık rastlanmamaktadır.'

'*Wayang gölek*, Endonezya'daki tek üç boyutlu tahta kukla türüdür. Biçimsel olarak ve görüntü bağlamında oldukça sanatsal bir tür olsa da *wayang purwa* kadar popüler değildir. Ama *wayang purwa*'dan da çok fazla etkilenmiştir. Ülkenin batısında yapılmaktadır ve özellikle İslamiyet'in girişi ile ilgilidir. Bu nedenle repertuar İslamiyet'in yayılışı için çabalayan Prens Menak'ın seferlerinden etkilenmiştir.

'*Wayang beber*, sahnelerin kumaş parçalarına ya da kâğıda çizilip hikâye anlatılırken iki çubuğa sarılı olarak gösterildiği çok eski hatta belki de en eski wayang biçimidir. Kullanılan temalar wayang gedog'unkilerden alınmıştır ve neredeyse yok olmak üzeredir' (Tilakasiri, 2008: s. 81-82).



Görüntü 1.13. Endonezya Gölge Tiyatrosu- Göstermelik (Özhan, 2010: s.13)



Görüntü 1.14. Wayang Kulit, Antareja denilen bir Cava kuklası
(<http://www.thehive.asia/2017/09/wayang-kulit-makes-appearance-in-new.html>)

Endonezya’da kuklacılık resmi olarak tanınarak devlet korumasına girmiştir ve bu çabaların hepsi her bölgenin kendi geleneksel kültürel yapısına has biçim ve tekniklerin devamına teşvik etmektedir.



Görüntü 1.15. Malezya'dan Hanuman'ı (maymun kral) ve Seri Rama'yı (kahraman) temsil eden bir gölge kuklası (Brockett, 2000: s.277).

1.2. AVRUPA ÜLKELERİNDE KUKLA

Batı ülkelerinde ki kukla oyunlarının tarihi çok eski dönemlere uzanmaktadır. Yapılan arkeolojik kazılarda Mısır'da olduğu gibi Antik Yunan ve Roma dönemine ait çocuk mezarlarında bazı eklemleri hareketli bebekler bulunmuştur. Döneme ait oyunlarda kukladan çok masklardan bahsedilmektedir. Yunan tiyatrosu için maskların ayrı bir önemi vardır çünkü; her mask oyuncunun başını tamamen kapladığı ve uygun saç veya başlıkla bütünlük oluşturup oyuncunun görüntüsünü kısa sürede değiştirdiğinden, erkek oyuncunun kadın rollerini oynamasını kolaylaştırdığından, oyuncunun yaş ve oyun kişisi tipini farklılaştırmak açısından kukladan daha fazla önem arz eder.

Batı topluluklarının tek tanrılı dine geçişi ile birlikte, din tüm sosyal yaşamı değiştirmiştir. Kilise, halkın üzerinde bir tür baskı mekanizması haline gelmiştir. VIII. ve IX. yüzyıllara ait kaynaklarda ne tiyatro gösterileri ne de kuklacılıkla ilgili bilgiler ve resimlere rastlanmamıştır. Doğu kültürleri yeşerirken Batı kültürleri çöküyordu. Hükümetleri yetkisi azaldıkça bu boşluklardan faydalanan kiliseler bu yetkilerin başına geçerek din egemenliğini ilan etmişti. Kilise tiyatrosu, XI. yüzyılda okuma yazma bilmeyen cahil cemaati etkilemek amacıyla, İncil'deki mucizeler ve ahlak öğütlerini öne çıkaran hikayeleri, tiyatro biçiminde sergilemeye başlamış. Bu dini oyunlar sayede halkın arasında bir türlü bastırılmayan oynama ve oyun izleme tutkusunu, dinsel yöntem ve denetimlerle karşılanmaya çalışılmıştır. Bu oyunlar yeterli olmamıştır, fakat sanatın gelişimi için sağlam yer bulunmadığı kesindir. İnsanların kilise tiyatrosuna olan yoğun ilgisi, zamanla oyunların malzemesinin genişletilerek İncil'deki önemli öykülerin de sahnelenmesi yoluna gidilmiş böylece İsa'nın hayatına olan inanç artıp kilise güçlenmiştir. Zamanla konular çeşitlenmiş ve izleyici sayısı da artmış (yaklaşık 125 şehirde defalarca sahnelenmiş oyunlardan söz edilmiştir) ve oyun süreleri uzatılmıştır. Böylece dini oyunların yanı sıra farkı tür de oyunlar (farslar, morilate) ve kukla oyunlarının kilise dışına taşınmasına vesile olmuştur. Bu dönemde önemi artan esnaf loncaları kilise dışı oyunları eline geçirmeyi başarmıştır. Kilise'de oynatılan dinsel içerikli oyunlar, XII. yüzyıldan itibaren Döngüsel (Cycle) adı verilen arabaların üzerinde gezici tiyatro biçiminde sahnelenen oyunlara dönüşmüştür. Günlerce sürebilen temsillere dönüşen bu oyunlarda işlenen konular tamamen İncil'deki hikayelerden

alınıyordu ancak ibadet düzenini bozmamak için kısa tutulmuşlardır. Gelişen dini tiyatro, genel amacı bakımından eski Yunan ve Roma'nın festival tiyatrosuna benzer. Bu tiyatro türü de, belirli bir olayla alakalı toplumsal çapta bir festival şeklinde dini inancı kutlar. XIV. yüzyıla gelindiğinde ise bu kukla tiyatrolarında din dışı oyunların sahnelendiği görülmüştür. Gezici tiyatrolar için demir ipli kuklalar ağır gelmeye başlamış ve bunun sonucunda kolay taşınabilecek kuklalar tercih edilmeye başlayacaktır. Hanlarda oynatılan kukla oyunlarında zamanla komik figürler çoğalır, oyunlar yavaş yavaş abartıya teslim olur ve şiddet ve edebe aykırı sahneler yer almaya başlar. Fakat ilk başlarda sindirilmekte zorlanılan edebe aykırı oyunlar zamanla ahlak sınırlarını zorlamış ve din dışı oyunlarda komedyanın gelişimine etki etmiştir (Brockett, 2000, s.101-103; Brockett ve Ball, 2018, 96-97).

Celal Esad Arseven'in belirttiğine göre Orta Çağda özellikle panayırlarda görülen seyyar kuklacılar, şehir şehir dolaşarak küçük sahnelerinde çeşitli gösteriler yapmışlardır. Arseven, o dönemde sihribazlığın sıkı bir şekilde takip edilmesi ve cezalandırılması nedeniyle, kuklacıların da mesleklerinin şeytan işi olarak görülüp öldürülmekten korktukları için kuklalarının mekanizmasını ve iplerini halka gösterdiklerini ifade etmiştir (Arseven, 1965: s. 1150).

Batı Avrupa'da gösteri sanatları incelendiğinde 13. y. y.'dan itibaren Avrupa'nın pek çok yerinde kuklanın bilindiği anlaşılmaktadır. Kuklanın hızlı bir şekilde tanınması ve yayılmasında en önemli katkıyı "gezgin göstericiler" yapmıştır. Avrupa ülkeleri kendi aralarında fikir alışverişi yaparken ülkedeki serbest değişim kuklada benzer eğilimler ve tarzlar ortaya çıkarmıştır (Arnott, 1964: s. 53; Aygül, 2012: s. 20).

Bugün de Avrupa'da kukla sanatının önemli bir yeri bulunmaktadır. Fransa, İtalya, İspanya gibi ülkelerin yanı sıra diğer Avrupa ülkelerinde de kukla, çocuklar için bir eğlence, kukla oynatanlar için ise bir kazanç vasıtasıdır. Bu ülkelerde kukla oynatan mekânların yanı sıra "seyyar kuklacı" olarak nitelendirilen kukla sanatçıları, özellikle cumartesi, pazar tatil günlerinde, trafiğe kapalı cadde ve sokaklarda sanatlarını gerçekleştirmektedirler.

1.2.1. İtalya

Hindistan, Çin ve Asya'da sanatçılar kukla sanatıyla yakından alakadarken Batı'da kuklacılık 16. yüzyıla kadar bir halk sanatı olarak vardı. Coğrafi ve bilimsel keşiflerle etkisini kaybeden ortaçağ felsefesi ve derebeyliğin yerini alan Renaissance Dönemi'nde, İtalya'dan başlayıp tüm Avrupa'ya yayılan uyanış dalgası, kukla tiyatrosunu da pozitif yönde etkileyecektir. İtalyan sanatçılar, Rönesans dönemi ve sonrasında, birçok sanat dalında gelişmeler gerçekleşmiş bu gelişmeler başka sanatçılar için yol gösterici olmuştur. Rönesans devrimi ile İtalya'da bütün sanatlar gibi sahne sanatlarında da yeni gelişimler gerçekleşmiş bunun sonucunda halkın tiyatro zevki yeni bir boyut kazanmıştır. İtalya, birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi, yüzyıllar boyunca Orta Çağ dinsel tiyatrosunun etkisinde var olmaya çalışmış ve kilisesi, ahlak oyunlarını sergilemek için marionette'lerden yararlanmış. Bu kuklaların inanişe göre bakire Meryem'in minyatürü olduğuna inanılmaktadır.

14. yüzyılın ortalarından sonra dinsel tiyatronun etkisinin ortadan kalkmaya başlamasıyla, repertuar olarak günlük hayattan ve toplumsal konulara değinen sanata doğru geçiş gerçekleşmiş, tiyatro biçimsel ve içerik bakımından değişiklikler yaşamıştır. Değişimler kukla oyunlarında da olmuş, komediler yer almaya başlamış bu durum kilisenin kuklayı men etmesiyle sonuçlanmıştır.

İtalya'da en yaygın olan kukla çeşidi ipli kuklalar olmuştur. Çoğunlukla bu kuklalar kol ve bacak hareketleri ip veya tel vasıtasıyla, kafaları ise kafaya monte edilmiş çubukla sağlanmış. Kalaslar üzerinde oynatılmış farklı ip kuklaları da görülmüştür. Kuklacılar, katedraller dışında gerçekleştirdikleri gösterilerini küçük sahneler kurarak, meydanlarda halka oyunlar oynamışlardır. Kuklacıların meydanlara kurmuş oldukları küçük sahneleri dört direk üstüne bir kırmızı bez gererek yapmışlardır. Bu oyunlar kara komedi şeklinde ya da güldürü şekli müstehcende olmuştur. Yaygınlaşan oyunlar sayesinde her yerde küçük tiyatrolar kurulmuştur, bu tiyatrolar arasında kukla tiyatroları da vardır. İtalyan kuklasının en çok sevilen tutulan figürü Pollicinello olmuştur. Pulcinella, egoist, kendini beğenmiş, biraz korkak ancak buna rağmen gözü kara ve boğazına düşkün biri olarak seyirci karsısına çıkmaktadır. Giydiği bol beyaz gömlek, kalın deri bir kemerle kuşanmıştır. Belinde tahta bir kılıç ve büyük bir para kesesi taşımaktadır. Kostümündeki en belirgin özellik, başına taktığı beyaz

kukuleta ve yüzündeki koca burunlu mask olmuştur. İnsani duygular ve kendi zaafı arasında çatışma yaşayan Pulcinella, tezat özellikleri ile komit unsur oluşturur. İtalyanlar tarafından benimsenmiş olan bu kukla tüm bayram, kutlama veya karnavallarda gösterilmiştir. Kıvrak bir zekâ ve hızlı el hareketleri gerektiren Pulcinella, en tecrübeli kuklacılar tarafından sahnelenmiştir. İtalya’da opera bir form kazanmaya başladığında bu fikir kuklacılar tarafından da ele alınmıştır. İlk kukla operası 1670’te Floransa’da açıldı ve 1876’da ilk turnesine çıkmıştır (Baird, 1965: s. 144).

On altıncı yüzyıla gelindiğinde gezici topluluklara dayanan halk tiyatrosu, Commedia dell’Arte doğmuştur. Commedia dell’Arte oyuncular, gerçek profesyonelliğin saraylarda değil, sokaklarda olduğunu vurgulamış, kendilerini saray oyuncularından farklı görmüşlerdir. Commedia dell’Arte doğaçlamaya dayalı gelenekselleşmiş bir biçimdir. Commedia dell’Arte’nin Avrupa’da egemenliği 200 yıl sürmüş, bu sırada birçok ülkenin tiyatrosunu ve oyuncularını etkilemiştir. Oyun yazarlarını derinden etkileyen Commedia dell’Arte, doğaçlama bir tür olup ve kalıp tip olmak üzere iki temel özelliği bulunur. Commedia dell’Arte’de oyuncular, metnin belirli bölümlerine bağlı kalıp diğer bölümlerde doğaçlamalar yaparak oyunun seyrini istedikleri gibi değiştirip, tekrar kaldıkları yere getirme özgürlüğüne sahiptirler. Oyunda bu doğaçlamayı yapan oyuna başka bir boyut kazandıran oyuncuya Lazzi denilmiştir. Commedia’da her oyuncu tek bir tipte profesyonelleşebilmelidir ve bu oyuncular her zaman aynı tipi oynamaktadır. “Maske” Commedia dell’Arte’de “Tip” anlamına gelmekte ve kişiliğin yerini tip, yani maske almaktadır. Maske zaman ve mekân sınırlarının dışındadır. Oyuncular, devamlı aynı tipi oynadıklarından ötürü, hep aynı maskeyi takmaktadır (Brockett, 2000: s.159:163),

Commedia Dell’arte komedilerinde genellikle rastlanılan tipler şunlardır; Pantalone, Dottore, Arlecchino, Pulcinella, Orazio, Flavio, Isabella, Flaminia, vb. tiplerdir. Commedia dell’arte’den bu denli bahsetme sebebi ise kukla İtalya’da 15. yüzyılın sonlarında commedia dell’arte ile aynı zamanda gelişmeye başlamış olmasıdır. Commedia dell’Arte oyuncularının gezici topluluklar olması dolayısıyla hem kuklaya yatkın beden kullanımları hem de oyunlarında el kuklalarını kullanmaya başlamaları ile birlikte İtalya’da el kuklasının atası sayılan “Burrattini” adı verilen el kuklaları ortaya çıkmıştır. İtalya’da dini gizemli oyunlarla birlikte fars, parodi, doğaçlama ve komedi gelenekleri de gelişmeye devam ediyordu. Bunların her biri abartılı komik unsurları

bünyesinde barındırmaktadır. Komedi, kuklacılık için mükemmel bir tiyatral biçim olduğundan bu tipler kuklalarla sergilenmeye başlamıştır. Zamanla bu İtalyan ipli kuklaları, Fransa'da ve daha sonra İngiltere'de ilgi görecektir (Baird,1965: 69-71; Tulukçu, 2004: s. 2).

Kukla karakteri olarak bilinen Pulcinello Avrupa'yı dolaşmış gittiği her ülkede sevilmiş ve popüler olmuş bir kukladır. Oynandığı ülkede bölgenin doğasına uyum sağlayan değişik adlar ve farklı biçimlere girerek, halkında gönlünde yer eden bir kukla halini almıştır. Farklı ülkelerdeki kukla sanatçılarıyla bir araya gelmesiyle ortaya farklı kukla çeşitlerinin çıkmasında etkili bir örnektir (Wölfgang, 1986: s.245; Aygül, 2012: s.21).

1700'lere gelindiğinde Punch tahta kukla olmaktan çıkıp, el kuklasına dönüşmüş, gezdiği diğer Avrupa ülkelerinde de isimi ve tarzı değiştirmiştir. Almanya'da Kesper, Hollanda'da Jan Klaassen, Danimarka'da Master Jackel, Rusya'da Petruşka, İspanya'da Christovita, Romanya'da Valicke, Macaristan'da Vitez Laszlo, Fransa'da Polichinelle ve İngiltere'de Punch, takındığı yeni isimlerden bazıları olmuştur. (Baird, 1965: s. 85; Aygül, 2012: s.23).

İtalya'nın Catania'da şehrinde kukla yapan ailelerin sayısı çok fazladır ve en önemli aileler Giovanni Gresso'dur. Kukla gösterilerin de çoğunlukla çağdaş opera parçaları taklit edilmiş Alessandro Scarlatti ve Josef Haydn gibi ciddi opera bestecileri kukla tiyatroları ve özellikle ipli kukla için yapıtlar vermişlerdir. Geçmiş zamanlarda kuklaların popülerliğini 1930'larda, Vittorio Podrecca'nın Roma'daki, Teatro dei Piccoli tiyatrosu sağlamış, 20 yıl boyunca da burada gelişmiş ve sayısız yolculuk etmiştir. Günümüzde İtalya'da hala sokak şovları görülmektedir. Özellikle Saint günü festivallerinde ve plaj gösterilerinde kukla halen yaygındır. (Arnott, 1964: s. 41; Aygül, 2012: s.24).

1.2.2. Yunanistan

Tiyatronun ortaya çıkışını tanrılar için düzenlenen ritüellere ve mitoslara bağlayarak tarihçiler, ilkel insanların mitolojik inanışları ile tiyatro arasında bağ kurmaktadır. Mitlerin ortaya çıkışı, dinsel tapınmanın sistemleşmeye başlaması ve tapınma törenlerinde düzenlenen oyunlar tiyatroyu oluşturmuştur. Mevsimlerin

dönüşümü gibi yinelenen doğa olayları, mevsimsel geçişlerin ve dönemlerin daha sert, yumuşak, bereketli veya kurak olmaları bu tanrıların iradesinde olan özellikler olarak düşünülmüştür. Bu perspektifle tanrıların ikramları arttırmak ve gazaplarını gidermek, tanrıların tepkilerini denetim altına almak düşünceleri tanrılar için törenler, düzenlemek, eğlenceler tertip etmek, onların hoşlarına gidebileceklerini sandıkları ritüeller geliştirmelerini sağlamıştır. Sonuç olarak bu tören ve ritüellerden tiyatronun temeli atılmıştır.

Tiyatro Eski Yunanistan'da doğmuştur. Yunan tiyatrosunun bilinen tarihi aşağı yukarı iki buçuk yüz yıllık bir dönemi içine almaktadır. Bu dönem, Atina'da Büyük Dionisos Şenliği ile başlamakta bu şenliklerde tragedya türünde oyunlarla birlikte komedy türünde yapıtlar da sergilenmiştir. Dionisos, Antik Yunan'da şarap, dünyevi zevkleri ve coşkunluğu simgeleyen bir tanrıydı. Hayatın, maddi, manevi her davranışını bir masala, bir mitolojiye bağlayan Antik Yunanlılar bolluk, bereket, hasat zevk, eğlence, içkiyi temsil eden, bir "tanrı kahraman" düşünmüş ve onun adına şenlikler düzenlemişlerdir. Antik Yunanlılar Dionsos şenliklerinde oynanacak oyun yazıları için yarışmalar düzenlemeye başlamışlar. Bu yarışmalar, Aiskhylos, Eurupiedes ve Sofokles gibi antik Tragedya yazarlarının önünü açmıştır. Antik Yunan da oyun stilleri, koroları, sahne düzenleri, maskları oyun yazarları hatta oyun alanları, sahne dekorları ve oyun kuralları ile tiyatro türü mükemmel bir seviyeye hatta bu günkü sınırlarına kadar gelmiş ve gelişmiştir. Bu çağda tiyatro da başlıca iki tür oyun bu günkü şeklini almıştır. Bu oyun türleri Tragedya ve Komedi türler olmuştur.

Modern batı tiyatrosunun başlangıç noktası genellikle Yunanlılara borçludur. Festivale ve kutlamalar sırasında ve cenaze törenleri ve dini törenleri sırasında son derece süslü maskeler giyilmiş, bu maskeler, keten veya mantar gibi hafif organik malzemelerden yapılmış ve mermer veya bronz yüz plaklarından kopyalanmıştır. Seyircinin dikkatini çekmek amacıyla maske, özel sesler, mimikler, kostümler törensel bir hava içerisinde, tanrılar için yapılan ritüellerde kullanıldığını belirtilir.

Eski Yunan'da pişmiş topraktan ve fildişinden yapılmış bebekler bulunmuş, bebeklerin hareketli kolları ve bacakları vardır, ayrıca bazılarında ise bebeği yukarıdan hareket ettirebilmek için başının üzerinden uzanan demir bir çubuk veya ipler bulunmaktadır. Kuklanın, antik Yunan maskeli maskaralık oyunlarının repertuarı içinde

yer aldığı bilinmektedir. İlk kukla tiyatrosu M.Ö. 427-355 yılları arasında yaşamış olan Xenophon tarafından yazılmıştır. Aynı dönemde Euripides'in oyunlarının parodisi kuklalarla sergilenmiş olabilir. Roma döneminde de farslarda kuklalar kullanılmıştır. Burada kukla komik ve grotesk yanıyla var olmuştur. (Baird, 1965: s.39; Temuçin, 2007: s:11).

Baird, bu dönemde kukla üzerine yazıldığını düşündüğünü belirterek, Aristoteles'in 4. yüzyılda 'her şeyin hakimi'nin evreni kontrol etmesi 'üzerine basit bir açıklamasına değinir: "Aynı zamanda kuklaların iplerinin çekiştirilerek kafasının ya da küçük ellerinin, sonra omuzlarının, gözlerinin ve bazen bedeninin tüm parçalarının oynatılmasının zarafetle yapılması, O'nun (tanrıların) temsil edilişi için gereklidir." (Baird, 1965: s.39; Temuçin, 2007: s.12).

Ortaçağ'a gelindiğinde ise diğer Avrupa kültürlerinde olduğu gibi artık tek tanrılı dine geçişle birlikte, din tüm sosyal yaşamı değiştirmiştir ve kilise halkın üzerinde bir tür baskı unsuru oluşturmuştur. Bil Baird'in araştırmalarına göre, 8. ve 9. yüzyıl arasında ne tiyatro gösterilerine ne de kuklacılıkla ilgili bilgilere ya da resimlere rastlanmamaktadır. Fakat zamanla özellikle "on birinci yüzyılda okuma yazma bilmeyen cahil cemaati etkilemek için, İncil'de yazılı mucizeleri ve ahlak öğütlerini vurgulayan öyküleri, tiyatro biçiminde sergilemeyi amaçlayan kilise tiyatrosu yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu etkinlik aslında halkın içinde bir türlü bastırılmayan, oynama ve oyun izleme tutkusunu dinsel yöntem ve denetimlerle karşılama gereksiniminden başka bir şey değildir. Bu amaçla kilise içinde Hıristiyan halkı için önemli günlerde gösteriler düzenlemeye başlamıştır. Ortaçağ'da kuklalar yasaklanıncaya kadar kutsal metinleri yürürlüğe koymak için yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bil Baird'in değindiği gibi bu gösterilerde özellikle melekler oynatılıyordu. Bir tür ipli kukla olan bu melekler, müzik aletleri ya da koroyla seslendiriliyordu. Günümüzde bakıldığında bizi çok da etkilemeyecek bu görüntüler o zaman için büyük yeniliklerdi ve insanları çok etkilemiştir. Özellikle "ışığın olmadığı ve her yerin balmumundan mumlarla aydınlatıldığı bir dinsel ortamda etrafa kaçışan melekler, parıldayan yıldızlar ve bulutun üstünde bir sağa bir sola hafif sallanarak göğe yükselen Tanrı büyük bir etki yaratıyordu. Bu gösteriler şöyle tanımlanmıştır: 'Demir ipler kuklaların nasıl hareket ettiklerini göstermemek için zekice gizleniyordu ve

insanlar gösteriye karşı duydukları hayranlıklarını keyif çılgınlıkları atarak gösteriyorlardı' (Baird, 1965: s. 39-41; Temuçin, 2007: s. 12).

Avrupa'da kukla tiyatrosu ilk Akdeniz uygarlıkları ve Roma medeniyeti egemenliği altında azda olsa varlığını sürdürmüştü ve Rönesans'tan sonra gelişimini hızlandırmıştır.

1.2.3. Fransa

Orta çağın sonlarına kadar dini oyun gösterilerinin kilise dışında yapıldığı görülmemiştir. Fakat yenilik ve icatlardan sonra gösterilerde değişiklikler olmuş tiyatro kilisenin, devletin ve halkın ortaklaşa yapmış olduğu gösterilerde gerçekleşmiştir. Toplumdaki konumu tartışılmaz olan kilisenin artık sorgulanmaya başlanması ve yetkisinin başka kurumlar tarafından sarsılması teatral gösterilerin de önünü açmıştır. On ikinci yüzyılda kilise dışında dinsel oyunların başladığı görülmektedir. Bu dönemde dinsel oyunlar önce dışarıda oynanmış, kısa oyunlar bir araya gelerek uzun oyunları doğurmuş daha sonra halk diline çevrilerek halk tarafından sahnelenmiştir (Brockett, 2000: s.109-110).

On dördüncü yüzyılın sonlarına kadar, tiyatro gösterileri kilisenin denetimine bırakılmamıştır fakat oyun metinleri kilise tarafında denetlenmiş ve dini festivallerde oynanmıştır. Kilise doğrudan olmasa da dolaylı olarak varlığını devam ettirmiştir. Orta çağ gösterilerinin bir kısmında gerçeklik etkisini oluşturmak için özel efektler kullanılmıştır. On beşinci ve on altıncı yüzyıllar da bu durum çoğalmış ve karmaşıklaşmıştır. Dinsel oyunlarda bu etki 'uçma' ile ilgili oluşturulmaya çalışılmıştır. Melekler, cennet ile dünya arasında gidip gelebilirler, Lucifer İsa'yı tapınak üzerine çıkarabilir, ruhlar Araf'tan serbest bırakılıp Cennet'e uçabilirler ve ateş püsküren canavarların sahne üstünden geçmelerini makara ve aletlerle yapmayı sağlamışlardır. Bazen de bu etkiyi sağlamak için kukladan da faydalanmışlardır. Örneğin, "Sahne kapakları aniden kaybolup, ortaya çıkmak için kullanılır ve vahşet sahnelerinde oyuncuların yerine çok ustalıkla yapılmış kuklaları geçirmeye yarar. Sık sık yinelenen işkence ve idam sahnelerinde oyuncular yerine kuklalar kullanılırdı. Hatta bu sahneleri tamamıyla etkili yapmak adına aşırılıklara bile gidilmiştir. Öyle ki oyundaki bir günahkârın "kazığa bağlanıp yakıldığı bir sahnede bir kukla, kemik ve hayvan

bağırsakları ile doldurularak yanık kokusunu gerçekçi olarak vermeye çalışılmıştır. Ayrıca sık sık tekrarı yapılan işkence ve idam sahnelerinde oyuncular yerine kuklalar kullanılmıştır. Başka bir dinsel oyunda Barnabas'ın kazığa bağlanıp yakılmış olduğu sahnede oyuncu yerine kukla kullanılmış ve etkiyi arttırmak için kuklanın içi kemik ve hayvan bağırsaklarıyla doldurulmuş yanık kokusu gerçekçi olarak verilmek istenmiştir. Gösterilerde ki hayvan gereksinimi de bazen oyuncular tarafından bazen de kuklalar tarafından canlandırılmıştır (Brockett, 2000: s.121).

Fransa'da İngiltere gibi Rönesans'ın etkilerini on beşinci yüzyılın sonlarında hissetmeye başlamıştır. Fransa İtalya ile yakın ilişkiler kurmuş evlilik ve savaşlar yoluyla etkisini arttırmaya çalışmıştır. Fransa'da da İngiltere'de olduğu gibi ortaçağ etkileri on altıncı yüzyılda, açık havada sergilenen dini oyunlar devam etmiş ve farslar en popüler dramatik türler arasında olmuştur. Yüzyılın sonlarına doğru Rönesans oyunları okul ve saraylarda etkisini göstermeye başlamıştır. Dönemin en popüler eğlenceleri arasında saray festivalleri vardır. Catherine de'Medici festivallere düşkünlüğü ile biliniyor ve özellikle Fransa'nın gücünü sergilemek, ittifakları ve uzlaşmaları cesaretlendirmek amacıyla kullanmıştır. Festivallerin asıl büyüleyici tarafı Catherine tarafından ısmarlanmış olan su gösterisi olmuştur. Antonie Caron tarafından tasarlanan festivaller de İngiliz mask oyunlarının Fransız versiyonu da gelişim göstermiştir. Halk tiyatrosu Fransa'da çok az öğretici oyun sergilemişse de, popüler tür fars olmuştur. Farsların çoğu comedia dell'arte topluluklarının etkisiyle doğaçlama oynanmıştır. Fransa'da tiyatronun istikrara kavuşması ve gelişmesi, siyasi değişikliklerle paralel gerçekleşmiştir (Brockett, 2000: s.219-220).

On dördüncü yüzyıla ait kaynaklarda Fransa'da portatif sahnede el kuklaların oynatılmasından bahsedilmiştir. Avrupa'yı gezgin İtalyan kuklacılar beraberlerinde Pulcinella'yı da taşımışlardır. Pulcinella'nın Fransa'da, adı Polichinelle olarak değiştirilmiştir. Gösterildiği her yerde halk tarafından beğeni toplayan bu kurnaz, asi ve keyfine düşkün kukla olmuştur Polichinelle. Dolantı komedisi türündeki oyunları ile bolca seyirci toplamış, patavatsızlığa varan açık sözlülüğü sayesinde seyircinin dile getiremediklerini dillendiren bu kukla Fransa'da sıcak ilgiyle karşılanmıştır. Kukla tiyatroları Paris'e, 17. yüzyılın başından itibaren girmiştir. Fransa'da el kuklalarına marionette denilmesi orada her küçük kıza Küçük Mari manasına bu ismin kullanılmasındandır. Başka bir kukla oyunu da el kuklası biçiminde olan ve Fransız

şövalyelerinin, kılıçlar ve kalkanlarla dövüşmelerini gösteren oyunlar olmuştur. Fransız kuklası, İtalyan Pulcinella'sının, sırtına bir kambur eklemiş halidir ve yüzündeki yarım siyah mask da kalkmıştır. Mask yerine abartılmış, kemerli iri bir burun, çıkık bir çene ve kırmızıya boyanmış yanaklar getirilmiştir. İtalya'da kafasında çift köseli bir şapka taşıyan Polichinelle'nin kostümü Pulcinella'nın giysisinin aksine Fransa'da son derece parlak renklere sahip olmuştur. Fransa'da günlük hayatın içine yerleşen bu kukla, tüm siyasi ve güncel konulara değinerek, ulusal bir kahramana dönüşmüştür. İlerleyen zamanlar da operaların sahnelenmesinde bile kullanılmaya başlanan kuklalar, ilginç ve komik görüntüleri ile gerçek oyunculardan daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır (Donnay, 1916: s. 29; Aygül, 2012: s.27).

1640 yılında Jean Brioche isimli dişçi kuklacılık yaparak daha fazla kazanabileceğini öngörmüştür. Paris'te aynı yıl Brioche tarafından Polichinelle takdim edilmiştir. Bu kukla tiplmesi kısa sürede oldukça ünlü olarak pek çok siyasi taşlamada kullanılmıştır. XIV Loui zamanında, Fransa tarihindeki ilk başbakan olan Cardinal Mazarini, 1649 yılında yazarı bilinmeyen bir mektup alır. Bu mektupta Polchinella imzası bulunmaktadır. Kardinal halk tarafından tepkiyle karşılanan anayasa düzenlemeleri sebebiyle sert bir şekilde eleştirilmektedir (Blumenthal, s.192). Bu tacize rağmen Jean Brioche ve diğer bazı kuklacılar sıklıkla sarayda ağırlandırmaktadır. Mesleğinde oldukça ünlü olan Brioche yirmi yıl süresince Paris'in her tarafında kukla oyunu sergileme ayrıcalığı elde etmiştir. Seyirci tarafında sevilen kukla gösterilerinde müziği de kullanmıştır. İlk müzikli oyunu, Fransa Sanat Akademisinin (Pygmeesl'Academie Française) operaları kadar başarılı olunca, XIV Louis'e şikâyet edilmiştir. Opera ve Brioche arasında meydana gelen bu çekişme uzun bir süre devam etmiştir ve sonrasında kukla oyunları için kısıtlamalara gidilmiştir. Ukala Polichinelle, sokak gösterileriyle bu duruma tepkisini yine göstermiştir. Jean Brioche'nın oğlu Fanchon'da dönemin ünlüleri arasında yer almaktadır (Blumenthal, 2005: s.192-193).

1741 yılında Paris'teki en ünlü kuklacı, gösterilerinde zengin görsel efektlere yer veren Bienfait'tir. Kısa bir süre sonra Fransız ihtilali başlamış ve Seraphin adlı bir kuklacı bu tiyatroyu propagandaları için kullanmıştır. Bunun neticesinde, ihtilal ortamının doğası gereği kapatılmıştır. Takip eden 20 yıllık süre zarfında, Fransa'da kukla oyunları tamamen unutulmaya yüz tutmuştur. 1820 yılına kadar bu durumun sürdüğü görülmektedir. Bu yıllarda Polichinelle İtalyanlar ve gezici grupların katkısıyla

sahne yerini almıştır. Ancak bu sefer el kuklası şeklinde değil ipli kukla biçimindedir. İtalya'da doğan kukla baş figür Pulcinella, Fransa'da Polichinelle olduktan sonra Ombres Chinoises adı verilen gölge kuklalar, 18. Yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu yüzyıl kukla sanatının, zenginlerce korunduğu yıllardır. Örneğin Maine Düsesi, kuklalara açıktan destek sağlamış ve para yardımıyla bulunmuştur (Puschke, 1962: s. 45).

On dokuzuncu yüzyıla doğru kuklaların yeniden önem kazandığı görülmektedir. Saraydaki gösterilerde kukla temsillerinin yer aldığı görülmektedir. Dönemin en iyi kuklacılarından biri olarak tanınan Anatol'un, III. Napoleon döneminde sarayda gösteri yaptığı bilinmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Paris'teki kukla oyunları oldukça ilerlemiştir. İzleyicileri oldukça etkileyen görselliklerin yer aldığı oyunlar, karmaşık teknikler barındırmakta ve inanılması güç gösteriler içermektedir (Arseven, 1950).

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına kurulan Teatre des Lilliputiens tiyatrosu, klasik kukla piyeslerinin yanı sıra, çeşitli şovlar, gölge tiyatrosu temsilleri ve el kuklası gösterileri sahnelemiştir. Louis Roussel ve karısı Victorine Levergeois tarafından kurulan grup özellikle Fransa köylerinde düzenlenen panayırarda sahnelediği oyunlarla, bu gösteri sanatının yaygınlaşmasını ve el kuklası geleneğinin devam etmesini sağlamıştır. Polichinelle'nin popülerliği, aynı yüzyılda ortaya çıkan; Lionlu bir ipek dokumacısı olan Guignol isimli el kuklacısı tarafından gölgelenmiştir. Fransa'da Guignol o kadar ünlenmiştir ki; el kuklası terimi yerine Guignol kullanılmıştır (Puschke, 1962: s. 45).

Sanatçılar, birbirlerinden çalışmalarından etkilenmektedirler. Macar ressam Geza Plattner 1918 'de Paris'e gelmiştir, O ve bazı sanatçılar Budapeşte'de kukla gösterileri hazırlamışlardır. Geza Plattner, 1925'de kuklacılığı artık meslek edinmiş Arch en Ciel Tiyatrosunu açmıştır. Burada maryonet el kuklaları ve çubuk figürlerle dönemine göre ilerici sayılacak gösteriler yapmıştır (Donnay, 1916: s. 69; Aygül, 2012: s.31).

II. Dünya Savaşından sonra Fransız Yves Jolly, adlı kukla sanatçısı Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş ve ellerini kukla olarak kullanmıştır. Estetik ve kıvraklığını bedenine yansıtarak, oldukça farklı bir kukla sanatı anlayışı ortaya çıkarmıştır. Modern kukla sanatının önemli isimlerinden biri de Georges Lafaye'dir. Lafaye, ilk olarak geleneksel çubuk kuklalarla bu işe başlamış, daha sonra ışık içerisinde yüzermiş gibi hareket eden kuklalar tasarlamıştır. Lafaye, kukla sahnesinin tavanından ve tabanından

çapraz konumdaki derin çukurlardan gelen bir ışık perdesi içinde tutarak oynatmıştır. Lafaye'nin en tanınmış numarası John ve Marscha'dır (Schreiner, 1980: s. 140; Aygül, 2012: s.32).

19. yüzyılda kukla kabareleri oturma odalarına kadar girmiştir. 1900'e gelindiğinde birçok kukla gösterisi kısaltılarak vodvil sahnelerine dönüştürüldüyse de Punch ve Judy'nin yanı sıra 'bebek', 'Polis' ve 'Cellât' karakterleri korunmuştur. Kuklacılık canlandırılması sırasında sadece çocuklar değil yetişkin seyirciye seslenmek hedefini almış ve bunda bir ölçüde başarı sağlanmıştır. Yazar ve tiyatrocuk kukla sanatının en açık savunucularından biri olan Edward Gordon Craig aynı zamanda İngiliz sahne tasarımcısı ve yapımcısıdır. Gordon Craig'in ideal aktörü bir 'üstün-kukla' olarak görmüştür. Bu fikriyle Maeterlinck'in Tiyatrosunun ilk oyunları için kuklaların en uygun oyuncu olacağına düşüncesi inandırmıştır (Ana Britannica, 1994: s. 426; Aygül, 2012: s.31).

Kukla sanatında en önemli gelişmelerden biride 1918 Kasım Devrimidir. Devrimle başlayan gelişmeler sanatçıları da harekete geçirmiş ve 1919'da Weimar'da Bauhaus'un kurulmasına öncülük etmiştir. Bauhaus, mimarlıktan tiyatroya ve sinemaya kadar görsel sanalların her dalını kapsayan resmi bir eğitim kurumudur. Okulun drama bölümünde çalışmaya başlayan Oscar Schlemmer ve Xanti Schawinsky, sembolik dekorlu baleler için müzikler bestelemişlerdir. Ve oyuncular üzerine kocaman şekiller oturttukları kuklaya benzeten çalışmalar yapmışlardır. Schawinsky çeşitli materyal ve rengin müzikle uyuşmasını gösteren, kâğıt, ahşap ve metal kukla benzeri şekiller tasarlamıştır (Artaud, 1993: s. 82; Aygül, 2012: s.44).

1.2.4. İngiltere

Savaşlar ve iç çekişmeler yüzünden İngiltere Rönesans'tan on beşinci yüzyılın sonlarına kadar etkilenmemiştir. Rönesans ruhunu İngiltere Tudorların yönetimi altında iken hissetmeye başlamıştır. Bu dönemde İtalyan hümanistler İngiltere'ye davet edilmiş ve edebiyat, felsefe ve sanat yönünden etkilenmiştir. Dini ve politik çatışmalar oyunlar aracılığıyla hükümetler tarafından silah gibi kullanılmış ve Elizabeth döneminde dini ve politik konuların ele alınması yasaklanmıştır (Brockett, 2000: s.171-173).

Kukla sanatı farklı ülkelerde farklı kültürel gösteri ve tekniklerle sahnelenmiş, bu ülke milletlerinin farklı farklı kültürel, sosyal, tarihi, politik ve ekonomik özellikleri içinde barındırmıştır. 1642 yılında iç savaşın çıkmasıyla İngiltere'deki tiyatrolar kapatılmıştır. Fakat kukla oyunlarına bir sınırlama getirilmemiştir. 18 yıl süren bu yasaklı dönemde, varlığını sürdüren tek gösteri biçimi kukla tiyatrosu olmuştur. II. Charles, 1660 yılında İngiltere'ye döndüğünde, yanında getirdiği göstericilerin arasında kuklacıların olduğu bilinmektedir. İngiltere'nin geleneksel kukla geçmişi, Punch (Pulcinella) ve Judy ile on altıncı yüzyıla dayanmış olsa bile modern dönemde de popülerliğini Punch ve Judy ile devam ettirmiştir (Çakırtaş, 2017: s.30).

Avrupa kuklalarından beslenerek kendi kimliğini kazanan İngiliz kuklasının öncüleri Punch ve Judy'nin kökeninin İtalyan eldiven kuklası olarak bilinen Pulcinella'ya dayandığından fakat zamanla kendine has özellikler geliştirdiğinden bahsedilmiştir. İngiltere kukla tiyatrosunun klasik temsilleri olan Punch ve Judy oyunlarında bu iki ana karakter dışında, kraliyet doktoru, polis, jandarma, cellât ve gardiyan yer alan diğer karakterler olmuşlardır. Punch kuklasının kökeninin Roma palyaçolarına dayandığının, daha modern halinin 17. yüzyıl İtalyan tiyatrosu *comedia dell'arte*'de bir tipleme olan Polichinelle'yla adıyla Fransa'da halka tanıtıldığı ve İngiltere'ye ilk kez bu İtalyan kuklacıların gösterileriyle ulaşılmış olduğudur. İngiliz kukla tiyatrosu üzerine araştırma yapan George Speaight dönemin İngiltere'sinde zamanla isim değişim geçirmiş sonunda Punch olarak kısaltılmış hali ile günümüze gelmiştir. Araştırmacılara göre Punch ve Judy, tıpkı İbiş ve İhtiyar'a benzer, çocukları eğlendirmek amaçlı bir göreve sahip olmakla beraber, İngiltere'de genellikle tatil dönemlerinde eğlence aracı olarak sokaklarda ya da mağazaların müşteri çekmek amacıyla düzenlenen gösterilerde kimlik kazanmıştır. Sonuç olarak, Punchinello kuklasının geçmişi Antik Roma ve Helen uygarlıklarına dayandırılrsa da Punch kuklasının kendine has teknik özellikleri olması ve farklılıkları barındırması açısından İngilizlere dair olduğu belirtilir (Çakırtaş, 2017: s.31).

17. ve 18. yüzyıllarda İngiltere'de kukla tiyatrosu, II. Charles'ın tahta gelişiyle yeniden canlanmıştır. İtalyan sahne tasarımcısı Antonio Bibiena 1780'de Londra'da bir kukla tiyatrosunun dekorlarını hazırlamıştır (Binyon, 1966: s. 198; Aygül, 2012: s.55).

İtalyan kuklaları ile Fransız kuklaları ilginin yeniden artmasını sağlamıştır. Punch, bu kez bir el kuklası olarak, davetlerde ve sokaklarda yeniden yerini almıştır. Bu zamana kadar kukla bir yetişkin eğlencesiyken 1820'lerde, çocuklara yönelik kukla gösterileri yapmaya başlamışlardır. 19. yüzyılın sonlarında İngiltere'nin marionette oyuncularını, dünyanın en iyileri olarak değerlendirilmeye başlanmış ve bu popülaritesi, sinemanın varlığına kadar sürdürmüştür (Binyon, 1966: s. 198; Aygül, 2012: s.55).

20. yüzyılda, bilim ve teknolojideki gelişmelerle buna bağlı olarak kukla tekniğinde kullanılan materyallerdeki gelişmelere etki etmiş, yapım ve sunumda büyük değişimler yaratmıştır. Yüzyılın başında, oyuncak ve model tiyatrolara olan ilgi, 1925 yılında H. W Whanslaw ve Gerald Morice'in, İngiliz Model Tiyatrosu Derneği'ni kurmuş bu dernek daha sonraları, "İngiliz Kukla ve Model Tiyatro Derneği" ne dönüşmüştür (Binyon, 1966: s. 198; Aygül, 2012: s.55).

Büyük Britanya'da ustalık ve teknik genellikle kusursuzdur. Malvern ve Stratford on-Avon'da maryonet tiyatrolarına sahip olan Waldo Lanchester en iyi tanınan kukla kumpanyası olmuştur. Lanchester'lar 1940'larda oyun yazarlarını kukla tiyatrosu için oyunlar yazmağa davet etmişlerdir. Böylece Bernard Shaw maryonetler için bir oyun yazmağa karar vermiştir. Modern İngiliz tiyatrosunun öncülerinden George Bernard Shaw'ın son eseri olan Shakes versus Shav ile kukla sanatına katkıda bulunmuştur. Shaw'un edebi kimliğinin zirvesi olarak tanımladığı bu oyunda kuklalar metaforik bir tarihi analizi barındırmaktadır. Kuklalar bu oyununda oyuncağı çağrıştıran bir eğlence aracı değil, edebi bir silah olarak gösterilmiştir. Scott Cutler Shershow'un belirttiği gibi ' kukla metaforu her zamanki gibi temsili hiyerarşiden ayrılmaz bir imge olarak kendini açığa çıkarır, ancak bu hiyerarşiye karşı, bu durumda, aynı zamanda mutlak paradoks bir içinde yer alır'. Bu durum Shaw tarafından üstüne basılır. Shaw'a göre kuklaların yüz ifadelerindeki gerilim, seyircilerin hayal gücünü süreli uyarır, fakat bu durum normal aktörler için söz konusu değildir (Çakırtaş, 2017: s.29).

Modern İngiltere'de Punch ve Judy, sokak, plaj, festival, park gibi kamusal alanda yapılan sahne öne kemer ile kuşatılan geçici bir kabinde tek bir kuklacı tarafından oynatılan eldiven kuklasıdır. Judy, Punch'un eşini temsil etmektedir. Punch görünüm olarak kanca bir burun, çıkıntılı çene ve kambur sırtıyla farklı bir görünüme sahiptir. Oyunun olay örgüsü genellikle aynıdır. Sadece 19 yüzyılın sonlarına doğru, bir timsah

figürünün eklendiği görülmektedir. Klasik oyun senaryosunun tersine gösteriye eklenen bu timsah, Punch'ı yutmaktadır ve bu şekilde Punch cezalandırılmış olmaktadır. Oyun sahnelenirken Punch tarafından zarar gören kişiler, timsah kuklası ile temsil edilmekte ve kılıksız soytarıdan intikamlarını almaktadırlar. Bu dönemde sahnelenen oyunlarda swazzle adı verilen ufak kamış da kullanılmıştır. Döneme özgü bu teknik sayesinde kuklalar seslendirilmektedir. Gösteri başlangıcında dikkatleri çeken ilk şey bununla çıkarılan tiz sestir. Bu sesin sahibi ise koca burunlu kambur bir kukladır. Bir kaza sonucu Punch'ın bebeğini öldürmesi sonucunda yargılama başlar. Punch kimi zaman kurnaz haliyle kimi zamanda hırçın davranışları ile ama en çok da sahip olduğu sopasıyla diğer kuklaları tek tek alt etmektedir. Oyunda ortaya çıkan timsah ise hayaletleri, insanları ve şeytanları yiyebilmektedir. Punch bu acı sonu tadar ve günahları nedeniyle cezalandırılmıştır. Timsah tarafından yutulması ise orta çağ Avrupa tiyatrosundaki ahlak anlayışını da yansıtmaktadır. Oyunlarda oyun Punch'ın galibiyeti ile değil de şeytanın galibiyetiyle sonuçlanır. Punch gösterilerinin 19. yüzyıl İngiltere sokaklarında yer aldığı görülmektedir. Bu oyunun sergilenmesi için basit bir sahne yeterli olmaktadır. Bu nedenle parklarda sokak köselerinde, plajlarda ve sahnelerde varyete gösterilerinin bir parçası olarak görmek mümkün olmuştur (Çakırtaş, 2017: s.30-32).

Modern İngiliz tiyatrosu öncülerinden Bernard Shaw, kukla oyunuyla kuklanın da önemli bir mizah aracı olduğunun altını çizer. Bu oyunda metinsel imgelemler kuklanın sözselliği sayesinde, gelenekselliğin yaratıcılığıyla buluşmuş ve insanın ruh ve bilinç derinliğine ulaşmayı sağlamıştır. Shaw, teatal ortamın gücünü ve performansın bir fiziksel, duygusal ve sosyal tecrübe olarak yaşanabilirliğini geleneksel ve modern etkileşimiyle hissettirmeyi başarmıştır (Çakırtaş, 2017: s.30-32).

1943 yılında "Eğitici Kukla Kurumu" oluşturulmuş ve büyük başarılar elde edilmiştir. Burada A.R. Philpott'un büyük rolü olmuştur. İngiltere'de, bir grup kukla sanatçısı ise, "kukla filmi" (televizyon kuklaları) ile ilgilenmektedirler. Eğitici-öğretici televizyon programları dışında, gençler için hazırlanmış, genellikle süper marionation diye adlandırılan "uzay-çağı" dizileri de ilgi odağı olmuştur. Kuklanın geniş bir yelpazeye sahip olması, onun sadece bir sanat biçimi değil aynı zamanda, eğitici ve tedavi edici bir araç olduğu, son yıllarda öğretmenler, tıp alanındakiler, sosyal görevliler

ve birçok profesyonel kurum tarafından fark edilmiş ve kullanılmıştır (Bezdek, 1973: s. 75; Batek, 1981: s. 43; Aygöl, 2012: s.56).

1.2.5. Avusturya

Avusturya Cumhuriyeti, dokuz eyaletten meydana gelen bir federasyondur. Federasyon merkezi Viyanadır. Viyana'yı dört bir yanından kuşatan şehirlerde devamlı faaliyet gösteren tiyatrolar bulunmaktadır. Beş eyalette ise, yalnızca eyalet merkezi olan kentlerde tiyatro mevcuttur. Geriye kalan iki eyalette de tiyatro mevcuttur; ancak bunlar, yalnız oyun türünde ve gezici tiyatro olarak faaliyet göstermektedirler. Bregenzer Festspiele, Avusturya'nın Bregenz şehrinde her yıl temmuz ve ağustos aylarında düzenlenen bir gösteri sanatları festivalidir. 1946 yılında kurulan Bregenz Festivallerinin en can alıcı gösterileri, Bodensee gölü üzerine monte edilen bir sahne üzerinde oynanan operetler ve bale temsilleridir. Bu göl gösterileri, özellikle yakın ülkeler olan Almanya ve İsviçre'den seyirci çekmektedir.

Avusturya'da, otoriteler; 1790'lerden sonra kukla tiyatrosunu kasabalardan uzaklaştırılmaya çalışmışlardır. Bu durum, birçok kuklacıyı yollara dökmüş, kentsel kültürle temastan ayırmıştır. Kuklacıları kırsal toplulukların eğlencesi olarak geliştirmeye zorlamıştır, özellikle de İtalya'nın kuzeyinde yaşayan fakir bölgeler bu anlamda sıkıntılı olmuştur. Kazanç elde etmek isteyen kuklacılardan bazılarını yurtdışına taşınmış ve marionet şovlarının sınır ötesine taşınmasını kolaylaştırmıştır. Büyük ve taşınabilir tiyatrolar, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında önem kazanmış aynı zamanda kentlerdeki kukla tiyatroların yükseliş dönemini oluşturmuştur (Çevik, 2017: s.471).

Almanya ve Avusturya'da popüler bir kukla olan Kasperle, ilk başta geleneksel kanca burnu ile daha çok Yahudi'ye benzediği düşünülse de görünümü Nazileştirilerek hükümetin sözcü kuklası haline gelmiştir. Savaşa hizmet eden işletmelerin propaganda afişlerinde, politik karikatürlerinde ve reklamlarında sıklıkla kullanılmaya başlanan Kasperle, aynı zamanda askerlere moral vermek için yapılan gösterilerde de bulunmuştur. On sekizinci yüzyılda kukla tiyatrosu, özellikle Nikolaus Esterházy'nın himayesinde Avusturya'da Barok saray eğlencesinin bir fikstürü haline gelmiştir. Müzikten büyük zevk alan cömert hayırsever olarak bilinen Macar prens, Franz Joseph

Haydn tarafından üretilen ve bestelenen kukla operalarına katılmış ve bu gelişmelerden sonra aristokrat bir izleyici kitlesi kazanmış olan kuklacılar, farklı Alman bölgeleri arasında kolay geçiş ve çalışma özgürlüğü elde etmişlerdir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Romantizm akımıyla birlikte yükselen halk kültürü kavramı, kukla tiyatrosu ve diğer halk sanatlarına ilginin artmasına ve popülerleşmesine yardımcı olmuştur (Soord, 2008: s. 6).

Avusturya'da Richard Teschner'ın değnek kuklasını geliştirerek gerçekleştirdiği çalışmalar önem taşımaktadır. Teschner, Javalılar'ın Wayang gölek figürlerinden etkilenerek kendi karmaşık kukla tipini üretmiştir. Bu sistem; değneği destekleyen bir dizi komplike kontrol ipinden oluşmaktadır. 1925'ten, 1948'deki ölümüne kadar gösterilerini, kendi kurduğu Figurenspiegel Tiyatrosunda sergilemiştir. Bu maryonet tiyatrosu günümüzde de oldukça ünlüdür. Salzburg 'da ki Mozart festivali içinde maryonet tiyatrosu da Mozart eserlerine de yer verir (David, 1974, s. 85; Aygül, 2012: s.37).

Salzburg Marionette Tiyatrosu, Don Giovanni ve Die Fledermaus 'tarı, The Tempest ve Rumpelstiltskin'e adlı figürler dünyanın en güzel kukla örneklerini sunmuşlardır. 1913'ten beri devam eden gösteriler; opera, operet, bale, tiyatro oyunları, müzikal oyunlar ve pandomimi içermektedir. Tiyatronun repertuarında Shakespeare'ın Fırtınası, Straus'un Fiedermaus 'u, Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel gibi peri masallarından oluşan baleler olduğu halde, operaları mükemmel şekilde icra eden kuklacılar büyük beğeni toplamıştır. Tiyatro sanatçılarından Hermann Aicher alışagelmedik derinlikte bir sahne kullanır, bunun üçte biri normal eylemlere kalanı ise basit ve değişen dekorlar içindeki maryonet tiyatrosu için ayrılmaktadır. Sihirli Flüt operasında, büyüklük ve perspektif etkisini çoğaltmak, figürlerin büyüklüklerini arka plana yansıtmak ve uyum kurmak için tül perde kullanarak profesyonel bir şekilde faydalanılmıştır. (David, 1974: s. 85; Schreiner, 1980: s. 69; Aygül, 2012: s.37).

Gösterilerdeki bu farklılıklar ve sunuşlardaki bu yanlıcılık Hermann Aicher'i diğer sanatçılar ayırmış ve onu daha başarılı kılmıştır. Bu yıllarda, Ellen Von Volkenburg, Şikago'da ki maryonet tiyatrosu Little Theatre'da Amerika'daki ilk sanatsal kukla tiyatrosunun küçük bir modelini oluşturmuştur. Kukla 20. yüzyılda birçok sanatçı ve aydını heyecandırmıştır. Kuklalar sessiz olduğu ve simgeleri

canlandırdıkları için daha güçlü bir ruhsal gerçeklik izlenimi verir ve bu da ses taklitleri yapan geleneksel oyuncudan daha etkili bir duygusal alan meydana getirebilmektedir. Simgeleri o ana kadar kaba ve popüler eğlence ile özdeşleşen kukla tiyatrosunun olanaklarını keşfetmeye iten neden budur (Arnott, 1964: s.54; Bezdek, 1973: s. 88; Aygül, 2012: s.40).

Dünyada gerçekleşen olaylar sanat ve yaşamın her alanını etkilemiştir ve bu olaylardan biride savaştır. Birinci Dünya Savaşı başlaması birçok akımı, fikirleri ve sanatçıların yorumlarını etkilenmiştir. İşte bu dönemde ortaya çıkan Dadacılık I. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dada Dünya Savaşının barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa bir protesto olmuştur. Innes kukla için şöyle demiştir. 'Kuklanın gerçeklikle ilişkisi, bir ulusun bayrağının bir ulusla ilişkisine benzer. İnsan formunun soyutlanması olarak duyguları genel düzeyde temsil etmektedirler ve bir eylem anını temeline indirgeyerek yalınlaştırmaktadırlar. Oyuncunun kişiliği işin içine girmediği gibi hiçbir biçimde bireysel yaşantı da yoktur'. Innes'in bu tezinde kuklanın kullanımında oyuncu ve rolün durumuna dikkatleri çekmiştir. Dadacılığı en önemli temsilcisi Georg Grosz'du. Dadaistler arasında kukla sanatının en etkili ismi Otto Griebel olmuştur. Dresden'de kuklacı müzikolog tarihçi olan Otto Kinze ve adı birçok ışıklandırma tekniği ile anılan buluşçu Max Linnebach ile Lohengrin'in bir Dada versiyonunu ve Dr. Faust'un bir güldürü versiyonunu da hazırlamışlardı (Christopher, 2004: s.59; Aygül, 2012: s.43).



Görüntü 1.16. Kukla oyunu Kral Stag'ın final sahnesi, 1918(<https://www.eskop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-galeri-dada/2855>).

1.2.6. Sicilya

Sicilya on bin yıldan uzun süredir çok sayıda etnik gruptan etkilenmiştir. M.Ö 9 binlerden MÖ 1200'lere kadar adada kökeni henüz bilinmeyen tarımcı topluluklar ikamet etmiştir. Siculi veya Secel adı verilen halkın adanın doğu kıyılarına İtalyan yarımadasından, Sicani halkının ise adanın batı kıyılarına İspanya veya Kuzey Afrika'dan gelip yerleştiği sanılmaktadır. M.Ö iki binlerde Miken hâkimiyetine giren ada, M.Ö bin yılından sonra Fenike, Kartaca, Yunan ve Roma yerleşimine sahne olmuştur. Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra ada Vandallardan Bizans, Araplar, Fransız Normanlar, Alman Hohenstaufen, İspanyol Aragon, Avusturya Hapsburg, İspanyol Bourbon, Napolyon Fransa'sı ve son olarak İtalyan Birliğinin eline geçmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında İngilizler ve Amerikalılar adayı kısa süreliğine yönetmiştir. Sicilya, modern İtalya devletinin en büyük bölgesi ve Akdeniz'deki en büyük ada olup, konumu, doğal kaynakları ve Akdeniz ticaret yolları üzerinde önemli bir stratejik üs olduğundan tarih boyunca çok sayıda işgal yaşamıştır. Romalılar kesinlikle Sicilya'yı etkilemişlerse de mevcut Yunanlıları Romalılaştıracak edecek kadar yeni yerleşim yerleri kurmamışlardır. Sicilya'ya asırlar boyunca İtalya'dan Roma akını yaşanmışsa da adada tam baskın olamamış Sicilya'nın kendine özgü "Greko-Romen" toplumu ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'da Sicilya'ya Arap yerleşimi

başlayana dek Antik Çağ ve Ortaçağ'da Sicilya'nın Yunan mirası, ada kültürünün belirgin yönünü oluşturmuştur.

Sicilya adasının sokaklarında on üçüncü yüzyıl Kutsal Roma İmparatoru, II. Frederick döneminde geçen öyküleri anlatan büyük kukla gösterileri L'Opera dei Pupi ile düzenlenmektedir. Charlemagne Şövalyesi olan Roland'ın İspanya'da Müslüman Araplara karşı savaşları destansı bir hava ile kukla gösterilerinde canlandırılmaktadır. Sicilya marionetleri, Hristiyanlık ve İslam arasındaki çatışmayı oyunlaştıran büyük gösterilerle ünlenmişlerdir. Roland'ın Şarkısı destanı 12. ve 13. Yüzyıl Haçlı Seferleri sırasında çok popüler olmuş, Fransız versiyonu ile benzer İtalyanca versiyonu Orlando Furioso, 16. yüzyılda yazılmıştır. Orlando kukla oyunu, bir 18. yüzyıl şövalyesi olan Roland'dan esinlenilerek yazılmıştır. Hikâye sonradan kuklacılar tarafından yüzlerce küçük hikâye olarak doğaçlanmış ve çağımıza kadar gelmiştir. Orlando marionette'leri Sicilya'da popüler olmuş ve bu geleneksel kukla dramının sürekli evi haline gelmiştir. Sicilya kuklları ağaçtan yapılmaktadır. Dövme zırhları, kalkanları ve kılıçları bulunur. Bazı kukllar üç adam boyunda olabilmekte, bazılarını boyları ise rütbelerine göre değişmektedir. Kuklanın kafasından ağır bir değnek geçer ve bu bütün gövdeyi destekler, diğer bir değnek ise kılıç tutan kolu hareket ettirmeye yarar. Kalkan tutan kolun bir ip yardımıyla hareketi ettirilmektedir. Merkezde olan değnek çekilerek ve döndürülerek kukla hareket ettirilir (<http://ozhanozturk.com/2019/02/11/sicilyanin-yunan-tarihi-ve-syracuse-sirakuza-kenti>).

1.2.7. Almanya

Rönesans Almanya'ya diğer Avrupa ülkelerine göre geç gelmiştir. Profesyonel tiyatrunun gelişiyse daha da geç olmuştur. Almanya'nın tiyatro sanatında diğer Avrupa ülkelerine göre geri kalmasının nedeni bir ulus niteliği kazanamamış olmasından kaynaklıdır ayrıca bu durumun nedeni olarak savaşlar gelmektedir. İç savaşlar, dinsel savaşlar, yabancı orduların şehirleri yakıp yıkması, biri bitmeden diğeri baş göstermiştir. Köylü Savaşı 1525'te sona ermeden reformasyon kavgaları başlamıştı; bu çekişmeler 1648'e, Otuz Yıl Savaşları'nın sonuna kadar devam etmiştir. Dinsel savaşların sonuçları Almanya'da, İngiltere ile Fransa'dakilerden çok daha yıkıcı

olmuştur. Avusturya, Fransız ve İsveç orduları Almanya'yı yerle bir etmişlerdi. Otuz milyon Alman yirmi milyona inmiş, ülkede ne tarım ne endüstri ne de ticaret kalmıştı. Almanya'nın kendini toparlayabilmesi için bu acı olayların üzerinden bir yüzyıl geçmesi gerekecektir (Fuat, 2000: s.147-148)

On altıncı yüzyıl başlarında bir tiyatro kıpırdanması olmuştu. Ortaçağın dinsel oyunlarıyla ilgisi olmayan yerli bir komedi çeşidi oluşturan Alman halkı buna Fastnachtsspiel (karnaval oyunları) adını vermiştir. Kaba sözlerden bol bol yararlanan bu kısa komediler halkı eğlendirmek amacını güdüyor, sık sık da baştakileri yerme yoluna gidilmiştir. Fastnachtsspiel'in en sevilen tip Narr denilen soytarı olmuştur; eğlencesine düşkün, neşeli, biracı bir Alman tipidir. Bu karnaval oyunlarında çoğunca insanoğlunun kötü yanları ele alınmış, sonunda da bir mahkeme kurulu yargıçlarla alay edilmiştir. Bu karnaval oyunları halka açık binalarda, kasaba alanlarına kurulan kaba sahnelerde amatör oyuncular tarafından oynanmıştır; seyircilerden para almadan gösteri yapmışlardır. Daha sonra işi loncalar ele alınca birçok şehirlerde mastersingers denilen kumpanyalar ortaya çıkmıştır. Karnaval oyunları yazarların en ünlüsü Hans Sachs (1494-1576) adlı bir ayakkabı tamircisi olmuştur. Sachs, yaşamı boyunca birçok uzun komedi, trajedi yazmış, fakat asıl başarısını karnaval oyunları ile kazanmıştır. Genel olarak konularını, kişilerini yerli tiyatronun gereklerine göre uydurmuştur, ama tarihten, Kutsal Kitap'tan, klasiklerden de yararlandığı görülmektedir. Büyük bir başarı yakalayarak eski, boş bir kilisede ilk Alman tiyatrosunu kurmuş ve bu tiyatrodaki belli bir süre oyunlar oynanmıştır (Fuat, 2000: s.148)

Alman okullardaki tiyatro çalışmaları hızlı bir gelişme göstermemiştir. Klasik oyunların çevrilmesi, taklit edilesi, oynanması çok ağır gitmekteydi. Katolik Kilisesinin iki öncü hümanizmacısı, klasik oyunların bazılarını Almancaya çevirmiştir. 1650 yılından önce Almanya'daki profesyonel kumpanyalar hep yabancı topluluklar tarafından yapılmıştır, fakat Almanya'da önemli bir etki yaratmış olmalarına karşın bu etki kalıcı olmamıştır. İlk başlarda oyunlar İngilizce oynanmıştır. Bundan dolayı oyunlarda daha çok harekete önem verilmiş, uzun konuşmalar, şiire, felsefeye dayanan bölümler atılmıştır. Daha sonra ki yıllarda kumpanyalar da hem erkek hem de kadın, yerli oyuncular yer almaya başlamış, oyunların baştan sona Almanca oynanması sağlanmıştır. 1648'de Westphalia Barışı yapıldıktan sonra, Fransa ile İtalya'dan da kumpanyalar gelmeye başlamıştır. Saraylarda gösteri yapmaları için çağırılan bu

kumpanyalar zaman zaman halka da gösteriler yapmışlardır. 1700 yılından sonra Alman halkının *commedia deli'arte* oyunlarına büyük bir ilgi gösterdiği gördüyse de Lessing'in *Minna von Bamhelm*'ine kadar Alman oyun yazarları toplumsal komediye yanaşmamışlardır. Otuz Yıl Savaşları'nın sonuna kadar Almanya'da yerli kumpanyalar yoktu denilebilir. Küçük oyuncu topluluklarıysa kent yöneticilerince hoş karşılanmaz, bir yere bağlanmalarına izin verilmezdi (Fuat, 2000: s.149).

1700'lü yıllara kadar profesyonel tiyatro İngiltere, Fransa, İtalya ve İspanya gibi ülkelerde benimsenmiş olmasına rağmen, Kuzey ve Doğu Avrupa'da neredeyse hiç gelişmemiş durumdaydı. Bu durumun sebebi olarak dini ve siyasi çekişmelere dayandırılabilir. Almanya'nın dinsel, siyasal ve ekonomik koşullar içinde profesyonel anlamda tiyatro kavramının gelişimi kademeli olarak gerçekleşmiştir. Otuz Yıl Savaşlarından sonra Fransa kraliyet çevresinin alışkanlıklarını benimsemeye başlamış ve bunun sonucunda opera, bale ve tüm teatral gösteriler halk yaşamının parçası haline gelmiştir (Brockett, 2000: s.347).

On yedinci yüzyılda Katolik ve Protestan Alman okullarında dönemin ideolojisini insanlara benimsetilmesi, konuşma ve davranış konusunda insanların eğitildiği düşüncesiyle tiyatro oyunlarına yer verilmiştir. Bu okul tiyatroları Katolik Cizvit okullarında doruk noktasına ulaşmıştır. Eğitimsel tiyatro gösterileri Cizvitler sayesinde önemli bir yer edinmiştir. Bu gösterilerde oyunlar öğrenciler tarafından oynanmış oyun yazarlığını ise retorik profesörler tarafından yapılmıştır. Bu oyunların dili Latin dilinde olup sansürlü şekilde sahnelenmiştir. Latince olan oyun dili zamanla konuşma diline dönmüştür ve bunu hafif komedy gösterileri takip etmiş, bale ve müzikte gösterilerde yer etmeye başlamıştır. Gelişim gösteren Cizvit ve krallık tiyatrolarına karşıt, profesyonel oyuncuların oluşturduğu tiyatro toplulukları için aynı şeyleri söylemek doğru değildir. Çünkü onların başarısının ölçümü eğitimsiz seyirci kesimi ile aynı doğrultudadır (Brockett, 2000: s.350-351).

On yedinci yüzyıl sonlarına gelindiğinde bir tiyatro gösterisi içerisinde şarkı, dans ve akrobasi gösterilerinin de yer alabildiği görülmektedir. Bu oyunların kimin tarafından yazılmış olduğu bilinmemekte, ayrıca oyunların birçoğu komik ve ciddi sahnelerin birbirine girdiği, abartılı konuşmaların yer verildiği, şiddet, entrika ve tesadüfi kurtuluşların olduğu bir çeşit 'türlü' niteliğinde oyunlardır. Bu oyunlarda her

zaman başrolde bir soytarı tiplemesi yer almıştır. Oyunlarda ki tüm soytarı tiplmeleri Hanswurst karakteriyle bir araya gelmiştir. Bu tiplleme comedia dell'arte topluluklarının Avrupa turları sayesinde Alman seyircisi tarafından tanınan Arlekino ve İngiliz aktörlerin tanıttığı soytarı tiplmelerinin birçok özelliğini barındırmaktadır. Hanswurst tiplemesi; neşeli, bira içmeyi seven, Bavyera aksanı ile konuşan köylüydü. Giysi özellikleri; yeşil sivri uçlu şapka, kırmızı ceket, sarı pantolon ve beyaz kolalı yuvarlak yakalı bir tiptir (Brockett, 2000, s.352).

Alman tiyatrosunda yaşanan canlılık Fransız kuşatması ile azalmış, daha önce devlet destekli devlet tiyatroları ödeneklerinden mahrum kalmıştır. Yani on dokuzuncu yüzyıl başlarında Alman tiyatrosu yaratıcı yönüyle yoktu sadece yeterliydi. Almanya'da uzun süre tiyatro binaları olmadığından dolayı mekân tasarımı da gelişim gösterememiştir. Başka bir sebepte erken dönemde ortaya çıkan gezici tiyatro topluluklarıdır. On sekizinci yüzyılda Romantik akım, bilinçli anlamda ilk kez Almanya'da ortaya çıkmış ve batı dünyasını farklı şekillerde etkilemiştir (Brockett, 2000: s.390).

Almanya'nın bilinen en ünlü el kuklası karakteri Kasparle, bu kukla da İngiltere ve Fransa 'da olduğu gibi Commedia dell'Arte kökenli kuklalar ailesinin bir ferdidir. İlk önce 17. yy. ortalarında Viyana tiyatrolarında Hans Wurst adıyla uyanık bir köylü olarak sahne almış, 18. yüzyılın başlarında ise Kasparle adıyla anılarak, gezginci kuklacılar aracılığı ile Almanya'ya getirilmiştir. Kasparle'nin şeytanla olan bu savaşımı, Goethe'ye ilham kaynağı olmuş ve daha sonra Faust'un oluşumundaki ana öyküyü oluşturmuştur. 1858 yılında ipli kuklaya ya dönüşen bu karakter Munich sahnelerinde boy göstermeye başlamıştır.(Öğütçü, 2007: s.58-59)



Görüntü 1.17. Kasper (Özhan, 2010: s.34)

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde bu yüzyıl boyunca Alman tiyatrosu gözle görülür derecede bir gelişim ve popülerlik kazanacaktır. Gelen olarak bakıldığında üretken bir dönem geçirmiş tiyatro topluluklarının sayısında belli bir artış gerçekleşmiştir. Almanya hükümeti dünya savaşı sonrası halkın tiyatroya gitmesi ve sanatsal faaliyetlerle ilgilenmesi için birçok çalışmada bulunmuştur. Hükümetin insanları tiyatrolara ve sanatsal faaliyetlere yönlendirilmelerinde ki amaç ise halkın çalışmaya, gelişmeye ve sosyalleşmeye yönelik niteliklerin kazanılması ve motivasyonunun yeniden sağlanmasıdır. Bu durum sonrası Almanya birçok sanat dalında ilerleme kaydettiği gibi kukla tiyatrosunda da Avrupa’da ilk sıralarda yerini almıştır. Almanya 19. Yüzyılın başından beri kukla tiyatrosuna özel bir ilgi göstermiştir. 1802 yılında Christoph Winter’in, Köln’de kurduğu Haenneschen Kukla Tiyatrosu, kendine has tarzıyla hala değnek kukla oynatmaktadır. Değnek kukla aslında isminden de anlaşıldığı gibi kukla demir değnek tarafından desteklenip ucu zemine denk gelen ahşap ise başka bir değneğe tutturulur. 1858’de Joseph Tapa Schmid, 1905’te Paul Brann, 1911 ‘de Ivo Puhonny, 1967’de Max Jacob adlı kukla sanatçıları kukla sanatı adına gerçekleştirdikleri çalışmalarla büyük başarı kazanmışlardır (Helmutt, 1953: s.3; Aygül, 2012: s.32).

1858'de, Graf Franz Pocci ve Joseph Papa Schmidt'in yardımlarıyla Alman kuklasında önemli bir yeri olan Münih maryonet tiyatrosu kurulmuştur. Münih Maryonet tiyatrosu sanatsal kukla gösterileri yapmış ve bu sanatın gelişimine katkı sağlamıştır. Dönemde gösteri yapan maryonet tiyatrosu, klâsik eserlerin uyarlamalarıyla gösteriler gerçekleştirmiştir. Aynı yüzyıl içerisinde, Johann Wolfgang von Goethe, Frankfurt Liebfraunberg 'de kurulan, kukla tiyatrosundan çok etkilenmiş ileriki yıllarda yazacağı Dr. Faust'un konusunu da oluşturmaya başlamıştır (Helmutt, 1953, s. 4; Puschke, 1962, s. 56). Alman klasisizminin öncüsü olarak kabul edilen Goethe'nin Faust'nun kukla uyarlamasıdır. Almanya'nın geleneksel kukla oyunu; Doktor Faustus un Tarihi' dir. Kuklalar oyunun ilk yayınlandığı tarih olan 1587'den beri sahnededirler. Orjinalinde bu oyunlar Hanswurst (Jack Sausage) adında komik bir karakteri içerirken, 1832 yılında Goethe'nin Faust'u ile Kasper karakterine dönüşmüştür (Puschke, 1962: s. 56; Aygül, 2012: s.33).

1903 yılında, alman sanatçı Hermann Scherrer, St. Galener Marionette tiyatrosunu kurarken, özellikle Çekoslovakya devrimlerinin temelini oluşturan Münih kukla tiyatrosunu incelemiştir. 1909 yılında Prof. Dr. Jindrich Vesely, Böhmen'de ulusal karakterli bir maryonet tiyatrosu oluşturmuştur. Bu tiyatro büyük çapta gelişmiş ve kuklacı Oto Bubenicek, Vit Skala, Vojteck Sucharda, hepsinden önemlisi Prof. Dr. Skupa gibi ustalar ve en başarılı kuklacı olan Jan Malik ile birlikte büyük başarılar gerçekleştirmiştir.

Münih kukla tiyatrosu birçok kukla tiyatrosunun kurulmasında büyük rolü olmuştur. Çağımızda Almanya'da amatör ve profesyonel yüzden fazla kumpanya vardır. Münih tiyatrosu yine, akşamları opera, öğleden sonraları çocuklar için halk masalları oynamaktadır. Şu an Almanya'daki en önemli kumpanyalarından biri Stuttgart şehrinde bulunan Albrecht Roser'dir. Bu kumpanyanın sahnesinde her çeşit teknik denenmiş ve uklacılığı üst düzeydedir (Helmutt, 1953: s. 14; Aygül, 2012: s.34).

Modern sanat ve modern tiyatro ince çizgilerle süslenirken kuklacılığın da yeni kavramları ortaya çıkıyordu. Almanya dadacılık akımı ve Bauhaus Okulu kukla sanatında önemli bir yere sahiptir.

1920'li yıllarda Max Jacob isimli kuklacı Kasperle'yi yeniden ele almıştır. Bununla kukla bilinen son halini almıştır. Kasperle eskiye nazaran daha pozitif

nitelikler taşımaktadır ve oyunlarda kullandığı tahta sopayı terk etmiştir. Yeni karakter komik olsa da aptal değildir. Oyunlarda yer alan şeytan, timsah ve polis figürleri yerini korumuştur. Ancak bunlara yeni figürler (Seppel, Gretel ve Grandma gibi) eklenmiştir. Theo Egging ve Elizabeth Grünwald tarafından tasarlanarak yapılan bu yeni Kasperle figürleri, çocuksu ifadeler verilmiştir.

1.2.8. Polonya

Polonya kuklalarının geçmişi en az 15. yüzyıla kadar uzanmakta ve kukla konusunda tecrübeli olduğu anlaşılmaktadır. Geleneksel szopka tiyatrosu ilk olarak kiliselerde kullanılmış, daha sonra 17. yüzyılda sokakta oynanmaya başlamıştır. Bu ufak portatif sahneler, "İsa'nın doğumu" gibi Orta çağ oyunlarında kullanılmışlardır. Sahne genellikle bir kiliseyi temsil edecek şekilde oluşturulmuş, küçük kuklaların her biri, zemin üzerindeki oyuklarda hareket edecek şekilde, küçük bir değnek ya da tel yardımıyla kumanda edilir. Polonya'daki en eski kukla tiyatrolarından birisi; 1946 yılında kuruldu ve o zamandan bu yana çocuklardaki sanatsal duyarlılığı canlandırmayı amaçlayarak çalışmalarına devam ediyor. Topluluk aynı zamanda çocuklar için konferans, Noel ve Paskalya etkinlikleri, yardım ve sanat yarışmaları gibi farklı girişimleri de çalışmaları arasında üstlenmektedir.

Polonya, Doğu Avrupa'da bulunan bütün ülkelerinde en çok tiyatroya sahiptir. Yüksek oranda oranda çubuk ve el kuklacılığı az da olsa ipli maryonet faaliyetleri görülmektedir. Bu kukla oyunları genelde canlı aktörlerle birlikte oynanmaktadır. Lodz ve Varşova'daki Groteska tiyatroları canlı oyuncuların başlarına onlara kukla niteliği kazandıran büyük kukla başları geçirterek oynatırlar (Bezdek, 1973: s. 47; Aygül, 2012: s.46).

Adam Kilian, Polonya'nın kukla tasarımcıları arasındadır. Kilian, eski ulusal folklordan ilham alarak birçok stil bulmuş ve uygulamıştır. The Wedding (Düğün) adlı oyunda bir Polonya halk sanatı olan sepetlerle kocaman kuklalar tasarlamış ve bunları canlı oyuncularla birlikte sahnelemiştir. Son yıllarda, kukla tiyatrolarında, Polonya'nın şiirsel peri masalları ve bazı yabancı kaynaklardan derlenmiş hikâyeler sahnelenmekte ve genellikle kara tiyatro tekniği kullanılmaktadır. Varşova Tiyatro Akademisinin

Kuklacılık Bölümü öğrencileri farklı teknikler, yöntemlerle beğenilen tasarımlar yapmışlardır (Bezdek, 1973: s. 47; Aygül, 2012: s.46).

Son yıllarda Maska Kukla Tiyatrosu’da gösteriler gerçekleştirmektedir.

1.2.9. Çekoslovakya

Günümüz Çek Cumhuriyeti’nin topraklarındaki ilk belgelenmiş devlet Sam İmparatorluğunun üçlü birliği devletidir. Dokuzuncu yüzyılda, Büyük Moravya İmparatorluğu daha sonra Çek Krallığı kuruldu. IV. Charles’dan sonra Bohemya krallığı oldu. Habsburg hanedanlığına kademeli entegre oldu. Avrupa ticaret yollarının birleştiği noktada bulunan Prag, eski zamanlardan beri tüccarlar tarafından önemsenen bir şehir olmuştur. Kent, 10. yüzyılın başlarında, büyük Pazar meydanı (eski şehir meydanı) ve iki iç kale (Prag kalesi ve Vysehrad) ile birlikte, hızla büyük bir kente dönüşmüştür. Premyseller, Lüksemburglar ve Habsburglar gibi büyük hanedanlarca Prag tarihi belirlenmiştir. Prag, başta Premyseller soyundan gelen Kutsal Roma imparatoru 4. Karl’ın hükümdarlığı olmak üzere, orta çağda en görkemli günlerini yaşadı. Zekâsı ve kültürüyle öne çıkan dönemin hükümdarı sayesinde günümüz Avrupa başkentleriyle boy ölçüşecek derecede büyük ve görkemli bir şehir haline gelmiştir. Dördüncü Karl, aralarında Orta Avrupa’daki ilk üniversite olan Karlova Üniversitesi ve birçok eğitim kurumunun temelini atmıştır. Kutsal Roma İmparatoru 1. Ferdinand 1556’da Çekleri yeniden Katolik cemaatine çekebilmek için Cizvitleri Prag’a çağırmış. Cizvitler, eski bir Dominiken manastırını karargâh olarak seçmiş ve kilise kısa sürede Utrakist üniversitesi Karlova’nın (4. Karl’ın 1348’de kurduğu ilk üniversite) güçlü bir rakibi haline gelmiştir. İlk cizvit kilise 1601’de inşa edildi. Cizvitler eğitim konusunda oldukça hassas bir yönetim sergilemiştir. Klememtinum Üniversitesi 1653-1723 yıllarında kurulmuştur. Bu kurum Prag kalesinden sonraki en büyük yapıdır. İçerisinde derslikler yer aldığı gibi kilise, şapel, gözlem evi vb. yapılar da bulunmaktaydı. Cizvitler 1618’de kovulmalarına rağmen 1622’de iki üniversitenin birleşmesi sonrası, Prag’daki yüksek öğrenim üzerinde Cizvitler baskınlık kurmuştur. Eğitim alanında hegemonya Cizvitlerdeydi ve nüfusun büyük çoğunluğunun sapkın olduğuna inanmaktaydılar. Bunun neticesinde Çekçe kitapları yakmışlardır. 1773 yılında papa tarafından tarikat dağıtılmış ve Cizvitler Prag’ı terk etmek zorunda kalmıştır. Eğitimin laikleşmesiyle, 17. yüzyılda kurulan Klementinum daha sonra Prag Üniversitesi’ne dönüştürülmüştür. 16. yüzyıldan 1.

Dünya Savaşı'na kadar iktidarda kalacak olan Avusturyalı Habsburg imparatorlarının en aydın üyelerinden biri olan 2. Rudolf, sanata ve bilime düşkün bir kraldı ve Prag'a rönesans ruhunu taşıdı. Ancak politikayı ihmal eden kral bunun bedelini ağır ödemiştir. Saray bir sanatçı, astrolog ya da simyacı için adeta cennet olsa da ülkede isyanlar görülmeye başlamıştır. 2. Rudolf 1612 yılında öldüğünde Protestan isyanları başlamış ve savaşlar otuz yıl kadar sürmüştür. Savaşlar esnasında sanat eserlerinin ve koleksiyonların çoğu yağmalanmıştır. Ardından, katolik olmayanların ezildiği ve ülkedeki kurumların Almanlaştırıldığı bir süreç yaşanmıştır. Protestanlığa karşı verilen mücadelenin başını çeken Cizvitlerin en güçlü silahlarından biri, kiliseleri yeni Barok mimari uyarınca restore edip pek çok yeni kilise inşa etmektir. Eski şehir arması, şehrin İsveçlilere karşı direnişinin anısına İmparatorluk kartalı ve 12 bayrak ile işlenmiştir. Savaşın getirdiği yıkımın etkileri, ancak 18. yüzyılda giderilebildi. 19. yüzyılda kent, milliyetçiliğin uyanışına ve vatandaşlık bilincinin yayılmasına tanıklık etmiştir. Çek halkı, Avusturya iradesinin zayıflamasıyla kendi tarihini ve kültürünü yeniden keşfetti ve uzun süredir suskun kalan Çek dili yeniden resmi dil statüsü kazandı. Prag, çek sanatçılarının eserleri olan Ulusal müze (1818), Ulusal Tiyatro (1868) ve Rudolfinum gibi görkemli kamusal anıtlarla süslenmiştir. Kent bilinci yeniden canlanarak Yahudi mahallesi ve yeni şehir baştan aşağı yenilenmiş; toplu ulaşımın temellerinin atılmasıyla, kent eski sınırlarının ötesine taşmıştır.

1918'de Avusturya – Macaristan imparatorluğunun sona ermesinden sonra Çekoslovakya cumhuriyetçi bir sistemle üniter bir devlet olarak kuruldu. 1939'da mevcut Çek Cumhuriyeti'nin toprakları Almanya tarafından işgale ve Bohemya ve Moravya kukla hamilikeri kuruldu. 1945'te Çekoslovakya demokratik bir devlet olarak restore edildi. Çekoslovak Sosyalist Cumhuriyeti 1969'da komünist yönetim altında federalize edildi. Komünist rejimi deviren demokrasi ve serbest girişimin restorasyonunu sağlayan, 17 Kasım 1989'daki Kadife Devriminde, bütünleşme ve normalleştirme kademeli olarak arttı ve sonuçlandı. 1992'nin sonunda, Çek ve Slovak Federatif Cumhuriyeti, iki uluslu bir ülke olarak ortadan kalktı ve bunun yerine iki yeni devlet kuruldu: Çek Cumhuriyeti ve Slovak Cumhuriyeti. Çek Cumhuriyeti, Avrupa içinde en laikleşmiş olup, herhangi bir dine mensup vatandaşların en düşük ikinci payına sahiptir. Tarihlerinde, Çek toprakları Kilise ile karmaşık ilişkiler yaşadı. En karmaşık dönemlerden biri, 20. yüzyılın ikinci yarısıydı; mevcut ve işleyen din,

Komünist rejim tarafından bastırılmıştı. 1989'da rejimin çöküşünden sonra, bir yeniden doğuş vardı ve din bir kez daha kamusal yaşamın bir parçası oldu. Ancak nüfusun çoğunun, toplumun yaşamındaki Kilise'nin yeni konumu hakkında büyük beklentileri vardı.

Günümüzde köklü bir geleneğe sahip olan Çekoslovakya kukla tiyatrosunun kayıtlarda yer alan ilk temsilcisi Jan Jiri Brat olarak bilinmektedir. Babası marangoz olan Brat, kuklalarını atölyesinde kendi yontmuş ve oyunlar sahnelemiştir. Brat dışında ünü çokça duyulmuş kuklacı 1775 doğumlu ve bir kuklacı gezginin oğlu olan Matej Kopecky'dir. 1818 yılında kuklacılık belgesini almadan önce yol yapımında işçi, saat tamircisi ve satıcılık gibi işlerde çalışmıştır. On beş çocuk sahibi Kopecky'nin çocukları 6 nesil boyunca sürecek bir gelenek başlatmış ve bu mesleği devam ettirmiştir. Babasının izinden giden Vaslav Kopecky ise altmış bir adet oyunundan oluşan "Comedies and plays by Matej Kopecký as collected by his son Václav Kopecký" (Komédie a hry Mateje Kopeckéhodle sepsání syna Václava) derlemesini yayınlamıştır (Batek, 1981: s.73).

Marionette geleneği Çekoslovakya'da uzun bir geçmişe dayanır. Kara Tiyatro'da. On sekizinci yüzyıl sonunda Çek Tiyatrosunda ortaya çıkan 'Kaşparek' de iyi kalpli, yaşam sevgisi ile dolu şakacı bir Çek köylüsüdür. Kaşparek tiyatrosu ve onun kahramanları on sekizinci yüzyıl sonundan günümüze dek çocuk gösterilerinde kullanılmaya devam etmiştir. Avusturya ve Almanya'da gösterilen kukla gösterilerinin başlıca kahramanı 'Kaşperl' ya da 'Kasperl' olarak adlandırılmaktadır. Yüz yıl kadar süren gösteriler 'Petruška', 'Kaşperl', 'Kaşparek' gibi başka kültürlerde farklı isimlere sahip olsa da halk tarafından çok sevilirler. Profesyonel kukla tiyatroları bu isimlerle başlamaktadır (Sheynberg, 2007: s. 67).

Prag'taki bazı tiyatrolar dünyaca ünlüdür. Josen Skupa tarafından yapılan ve baba-oğulu konu alan, Spejbl ve Hurvinek oldukça ünlüdür. Skupa'nın öğrencileri arasında yer alan Jiri Tranka yaptığı kukla filmler ve çizimler sebebiyle uluslararası bir üne sahiptir.

İkinci dünya savaşının ardından ipli kukla yerine çubuklu kuklayı tercih etmeye başlayan Çekoslovakya'da kendine özgü tarzıyla faaliyetine devam eden yaklaşık 1200 kukla tiyatrosu vardır. (Bezdek, 1973: s. 56; Batek, 1981: s. 73).

Prag şehrinde Merkez tiyatrosu dışında, onaltı profesyonel tiyatrosu kukla yapımını sürdürmektedir. Merkez tiyatrosunun kukla sahnesi tabanında operatörlerin durduğu ve dekorları içine alan kalkar iner rampalarıyla bir çukuru bulunan bir sahnedir. Bu sahnenin tasarımcısı Unima'nın esas kurucusu ve genel sekreteri Jan Malik'dir. Unima'nın açılışını Fransızca 'Union International de la Marionette-Milletler Arası Kukla Birliği' olan Unima, 1929 yılında Çekoslovakya'nın başkenti Prag'da kurulmuştur. Kukla ve Gölge oyunu sanatlarıyla ilgilenen sanatçı, tasarımcı, araştırmacı, kukla yapımcısı, tanıtımcı vb. kişilerin üye olduğu uluslararası bir kuruluştur. Amacı kukla ve gölge oyunlarını araştırmak, tanıtmak, yaşatmak ve geliştirmek, bu sanatla uğraşan kişilerin bir araya gelmesini ve tanışmalarını sağlamak, bu sanatlar yoluyla dünya barışına hizmet etmektir. Dünyanın yüze yakın ülkesinde örgütlenen UNIMA'nın merkezi Fransa'nın Charleville Mezieres kentindedir. Bu nedenle Jan Malik; Kukla sanatında çok önemli bir kurum bu sanata faydası olmuştur. (Şenyar. Emin, 1996-2010 yıllarında derlediği arşivinden alınmıştır; Aygül, 2012: s.47)

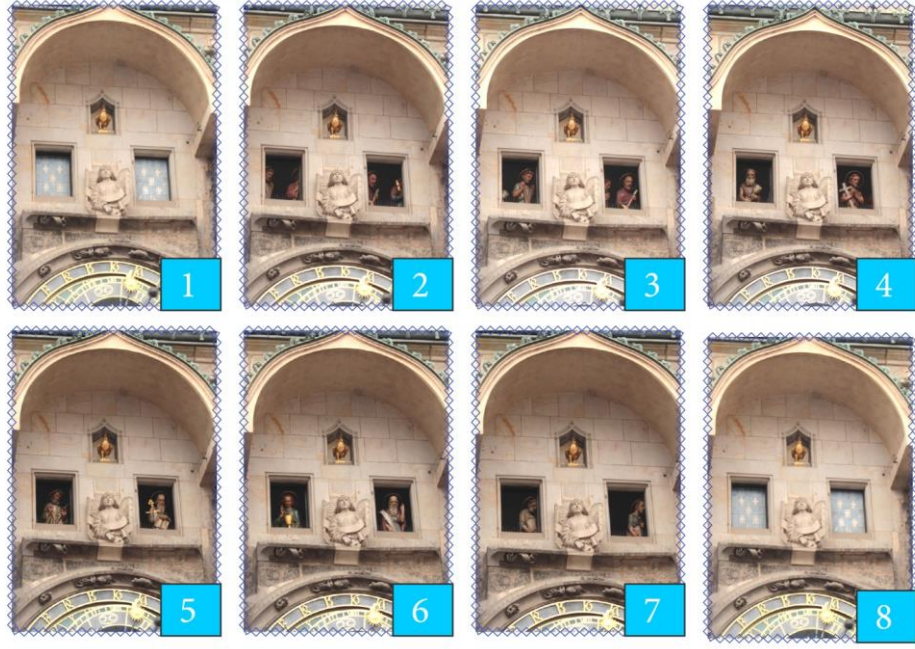
Jan Malik savaş öncesinde ve sonrasında önemli çalışmalar yapmıştır, ayrıca kukla tiyatrosu için önemli oyunlar da yazmıştır. Bunlardan en önemlisi ki, tüm Avrupa tarafından bilinen Mickey Flicek'dir. Divine Comedy'nin Çek versiyonunun da, Dr. Malik oyuncu olarak da katılarak Tanrı rolünü oynar. Hurvinek ve Spejbl' in Skupa'daki tiyatrosu yönetimi devlet eline geçtiğinden beri daha geniş bir ofis gücüyle, herkese savaş öncesindeki popülerliği ile temsiller vermektedir. Çekler canlı kukla film sanatında da üst düzeyde bulunmaktadır. En önemli iki isim Karel Zeman ve maryonetlerle çalışan Jiri Trncka'dır. Trncka'nın The Chinese Nightingale filmi çok ünlüdür. Dr. Deszo Szilagyi'nin direktörlüğünde Macaristan'da birçok dallarda çalışan bir merkez tiyatrosu bulunmaktadır. Sekizyon kadar operatörle birlikte gezen Macar trupları, Macar halk hikâyelerine önem verdikleri gibi, Pinokyo'nun Macar versiyonu gibi eserleri de oynarlar. Desinatör ve peyzaj sanatçısı Vera Brody, macar kukla sanatına oldukça etkili olmuştur (Arnott, 1964: s. 50; Aygül, 2012: s.48).



Görüntü 1.18. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(Mehtap SAYIN kişisel arşiv)

Prag şehri kukla bakımından çok zengin bir şehirdir. Şehirde çok sayıda özel kukla atölyeleri ve kukla müzeleri ve oldukça fazla kukla türüne rastlamak mümkündür.

Günümüzde Prag şehri kuklalarıyla ünlüdür, sokaklarında sık rastlanan kukla satan dükkânlar bulunur. Prag'daki birçok yapıda kukla figürüne rastlanmaktadır. Bu yapılardan en bilineni saat kulesidir. Old Town Meydanı'nda bulunan ünlü Astronomik Saat, Prag'ın en ünlü simgelerinden biri olmaktadır. Saat'in bu kadar ünlü olmasının en önemli nedeni, günümüzde hala çalışabiliyor olan dünyanın en eski saati olması. 1410 yılında yapıldığı düşünülen saat, orta çağın gök bilimine dair ipuçları verir. Günümüze kadar çok fazla tamir ve onarımdan geçmesine rağmen hala varlığını sürdüren Astronomik Saat, 12 saat dilimini ve 12 burcun sembollerini taşır. Efsaneye göre saat, Çek kralının emriyle o dönemde ün salmış olan Master Hanus'a yaptırılmış. Master Hanus saati bitirdikten sonra da kasıtlı olarak kör edilmiştir. Çünkü saatin yapımı tamamlandıktan sonra dünya çapında ün kazanmış, başka ülke kralları da Master Hanus'a saat tasarlaması için tekliflerde bulunmuş. Bunu duyan Çek kralı ise, Master Hanus'u bu makinenin benzerini bir daha yapamasın diye gözlerine mil çektirip kör etmiş. Master Hanus bu olaydan kısa bir süre sonra kendini saat kulesinde asarak intihar etmiş. Krala olan öfkesi yüzünden de, kendini öldürmeden önce, bir daha kimse saati kullanmasın diye düzeltmeyecekleri şekilde bozmuş ve uzun bir süre saati kimse düzeltmeyi becerememiş. Saatin tasarımı ve işleyişi o kadar karışık ki, o dönemde Master Hanus'tan başka hiç kimse saatin sistemini anlayamamış. Ancak 50 yıl sonra (bazı kaynaklarda 100 yıldan fazla olduğu belirtiliyor) başka bir saat ustası saati tamir etmeyi başarabilmiş. Saatin etrafında 4 tane kukla bulunmaktadır. Her kuklanın farklı bir anlamı vardır. Kuklalar insan yaşamına ait öğütlere yer vermektedir. İnsanlara neleri yapmamaları gerektiğini anlatırlar. Soldan en baştaki, elindeki aynayla kendine bakar; 'kendini beğenmişliği' sembolize eder. Onun yanındaki kukla, elinde altın torbası olan bir Yahudi'dir; 'cimriliği' sembolize eder. Bir yandaki kukla ise iskelettir; 'yaşama karşı isteksizliği' anlatır. Sonuncu kukla, elinde mandoline benzer bir müzik aleti bulunan ve Türk'e benzetilen adam da 'gece hayatına ve sefahate düşkünlüğü' anlattığı söylenir. Kısacası bu kuklalar, kendini beğenmiş, cimri, yaşama karşı isteksiz ve sefahate düşkün olmayın anlamları ile mesaj vermektedirler. (Şenyar. Emin, 1996-2010 yıllarında derlediği arşivinden alınmıştır; Aygül, 2012: s.48).



Görüntü 1.19. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv)



Görüntü 1.20. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv)

Saat kulesinin alt kısmında da yine kukla figürleri bulunmaktadır. Bu kuklalar sağa ve sola ikişer şekilde yerleştirilmiş ve yine insanlara yapmaları gerekenleri sembolize ederler. Bu 4 kukla da bilime, adalet, astronomiye ve eğitime önem verme konusunda bizleri uyarır. Saatin altındaki yuvarlak Şekil içinde İsa ve havarileri vardır.

Her saat başı, İsa'nın 12 havarisi de pencerenin önünden geçerek ufak bir gösteri yapmaktadırlar. Bereketi simgeleyen Horozun ötmesiyle gösteri bitmektedir. Efsaneye göre İskelet figürü, Çek halkı için bir tehlike ve tüm Çek topraklarına felaket getirebilecek bir güç barındırıyor ve bu felaketi durdurabilecek tek bir şey var; o da bir çocuk. İskelet ölümü temsil ederken çocuk, doğumu, gençliği ve yaşamı simgelediği için iskeleti durdurabilecek tek güç olarak görülüyor. Her senenin sonunda tam gece yarısında, İskelet figürü başını Tyn Kilisesi' ne çevirip başını sallamaya başlıyor. İskelet figürü başını ilk salladığında çocuk Tyn Kilisesi'nden çıkmalı ve saat kulesine doğru koşmaya başlamalıdır. Çocuk, iskelet başını sallamayı bitirmeden saat kulesine varırsa, Çek halkı gelecek felaketlerden ve iskeletin gazabından kurtulacak ve iskeletin gücü yok olacaktır. Prag'da dört yılda bir gerçekleştirilen, Prag Quadrinali'ne (Sahne Sanatları ve Tiyatro Mimarisi Sergisi) dünyanın birçok ülkesinden kukla sanatçıları davet edilmektedir. Festival, kukla sanatçılarının gösterilerini sunarak kültürlerin tanıtılmasında önemli bir katkısı olmuştur ve olmaya devam etmektedir (Şenyer. Emin, 1996-2010 yıllarında derlediği arşivinden alınmıştır; Aygül, 2012: s.49).



Görüntü 1.21. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv)



Görüntü 1.22. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv)



Görüntü 1.23. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv)

1.2.10. Romanya

On dokuzuncu yüzyıla gelinceye kadar Romanya'da tiyatrodan ancak Bizans İmparatorluğu dönemi içinde yer alan mimus, pantomimus ve kilise oyunları ile Osmanlı İmparatorluğu dönemi içinde yer alan Karagöz gibi gölge oyunlarının varlığından söz edilmektedir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda gezginci tiyatro topluluklarına rastlanmakla birlikte, 19 yüzyılın başında gösteriler veren gezginci Rus ve İtalyan commedia dell'arte topluluklarının etkisinde, 1815'de Oravita'da bir romen tiyatrosu açılmış; 1836'da G Asachi, Filarmoni Drama Derneği'ni kurmuş, "840'da Jass'de ilk Ulusal Tiyatro açılmış; Bükreş'te, I Vacaresu ile I E Radulescu Euripides ile Moliere'den oyunlar oynanmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmeler

Bükreş Konservatuvarı ile Filarmoni Derneği'ni kuran Radulescu adına gerçekleşmiştir. Bu dönemde, batının etkisinde tarihsel romantikçilik okulu boy göstermiştir: Balacescu, Boliac, Faca, Kogalniceanu ve Alecsandri, Ulusal tarihsel geçmişle ilgilenen romantikçi okul yanı sıra, sanat sanat içindir ilkesini izleyen Junimea Derneği çevresinde yeni bir hareket doğmuştur. Moiorescu, Eminescu, Creanga, Caraigale ve Delarancea 1877'de Ulusal Tiyatro ile Ulusal Opera, Romen Drama ve Oyunculuk Derneği içinde birleşerek, çağdaş batı tiyatrosunun örneklerini sunmuşlardır. Bu dönemin başlıca yönetmen adı I Chica olmuştur. Yirminci yüzyılın başında Romanya tiyatrosu, öncelikle Fransız simgecilüğünün etkisi altında kalmıştır. Minulescu, Eftimiu, Maniu Davidescu, Bacovia ve Angel Bu dönemde, naturalizmin çizgisi A Davila ve P Eliade gibi yönetmenlerce sürdürülmekle birlikte, Davila, Modern Tiyatro'nun yöneticisi olarak, yeni akımlara da öncülük etmiştir. Böylece, dışavurmculuk, simgecilik, biyomekanik, konstruktivizm, gerçeküstücülük, dadacılık, gerçekçilik ve natüralizm gibi yirminci yüz yılı etkisi altına alan bütün akımlar, Romanya Tiyatrosu'nda etkisini göstermiştir. Toplumsal taşlama, toplumsal oyun, modern psikolojik çözümleme, tarihsel oyun, mitolojik ve folklorik oyun gibi çeşitli tarzlarda ürünler yer almaya başlamıştır. Romanya 1944 komünizmi benimsemiştir ve bununla birlikte tiyatro kurumu millileştirilmiştir. Tiyatro etkinliklerinin ve örgütlerinin resmileştirildiği dönemde tiyatro toplulukları atama ile belirlenmiş ve kendi kurullarını oluşturmuşlardır. Romanya Tiyatrosu, son dönemde, Batı'dan çalışmalarıyla ünlenen önemli yönetmenler ve sahne adamları yetiştirmiştir Ciulei, Pintilei, Esrig, Serban Daha çok Meyerhold'u izleyen genç yönetmen kuşağına konstruktivist yönelimli sahne tasarımcıları eşlik etmektedir(<https://www.frntr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/6888832-romanya-tiyatrosu.html>).

Romanya, Türk ve Yunan Karagözünden oldukça etkilenmiştir. Romanya'nın kuklacılıktaki en önemli dönemi 18. yüzyılda Osmanlı hâkimiyetinde olduğu zamanlara rastlamaktadır. Romanya'nın en iyi yazarları, o zamanlar kukla tiyatrosu için yazıyorlardı. On dokuzuncu yüzyılda Romen kültürel sanatlarına ve kuklacılığa karşı olan birtakım kanunları bulunmaktadır. 1920'lerde Podrecca ve Skupa'nın etkisiyle kukla sanatı yeniden doğmağa başlamış. Romanya ulusal operası müdürü Prof. Teodor Nastase bu dönemin en önemli kukla yapımcılarından biri olmuştur. Bugünkü Romanya 1949'da Tandarica'nın öncülüğünde doğan ve Margarite Niculescu'nun yönetiminde

güçlenen yirmi kadar profesyonel devlet tiyatrosuna sahiptir (Şenyar. Emin, 1996-2010 yıllarında derlediği arşivinden alınmıştır; Aygül, 2012: s.50).

Ayrıca pek çok festivale ev sahipliği yapan ülkede Uluslararası Shakespeare Tiyatro Festivali ve Uluslararası Tiyatro Festivali dikkat çekmektedir (<https://gezimanya.com/avrupa/romanyanin-festivalleri>).

1.2.11. Rusya

Rusya sınırları tarihsel süreçte pek çok etmenin bir araya gelmesiyle bugünkü halini almıştır. Geçmişteki sınırları düşünüldüğünde ülke sınırları içerisinde birçok Slav halkının ve başka pek çok ulusun bir arada yaşadığı görülmektedir. Aynı ülke sınırlarını paylaşan halkların kültürel etkileşim içinde bulunması son derece doğaldır. Bu bağlamda, Rus tiyatrosuna ait özelliklerin başka uluslarda görülmesi ve başka uluslara ait niteliklerin Rus kültüründe bulunması da pek tabidir. Rusya’da halk kutlamasında “Karanlık ve ölüm tanrısı, kışı sembolize eder ve bunu kukla ile temsil edilmiştir. Mevsimi ilkbahara döndürmek için bu kukla yok edilmiş, yeni hayatın ve bolluk getireceğine inanılmıştır. İlkbahar döngüsüne hâkim olan iki festival vardı; Rusalia ve Kupalo, önceleri Haziran ayında yaz gündönümü zamanında kutlanılmıştır. Sonra Hıristiyanlık kilisesi bunu değiştirmeye çalışmış. Pazar günleri ve putperest ritüeller için ve Vaftizci “Aziz John” bayramı için yılın aynı kısmı belirlenmiştir. Bu gibi durumlarda, pagan ayinlerini yerinden etmek yerine, kilise iki şöleni birlikte tanımlamıştır. “Rusalia Trinity Pazar” ve “Kupalo’yla Saint John Günü” olarak değiştirilmiştir. Her ikisinde de saman kukla yapımı temeli oluşturmuş ve ayinler düzenlenmiştir.” (Zguta ,1974: s.708-720).

Dünyada yaygın el kuklalarının ortak özellikleri kabak kafalı olmaları ve ucu püsküllü külah giymeleri; kocaman kulak ve burunlarının olmasıdır. İtalya’da Pulchinella (Pulşinella), Fransa’da ve İngiltere’de Punch (Panç), Almanya’da Casper, Rusya’da Petruşka, Orta Asya’da Guignol (Ginyol) ya da Keçel Pehlivan, Türkiye’de İbiş isimleri ile bilinmektedirler. Diğer Avrupa kültürlerinde de Rus el kuklası Petruşka ile ortak özellikler gösteren kukla tiyatroları var olmuştur. Bu gösterilerin Ukrayna ve Rusya’da ‘Vertep’, Belarus’da ‘Betleyka’, Polonya’da ‘Szopka’ gibi çok çeşitleri bulunmaktadır. Kukla gösterilerinin Rusya’da yayılması, halk güldürülerinin etkisiyle

başlamıştır. ‘Vertep’ olarak adlandırılan kukla gösterileri öncelikle Ukrayna, ardından Rusya’ya gelmiştir. ‘Vertep’ gösterileri öncelikle okul tiyatrosu ve kilise tiyatrosu ile bağlantılı ilerlemiştir (Aseyev, 1958: 69). ‘Vertep’ gösterilerinde kullanılan kuklalar, tahta veya mil çubuklar üzerine yerleştirilip ve kuklacı paravanın arkasından kuklaları oynatmaktadır.

Rusya’da kukla gösterilerinin ortaya çıkması ile ilgili en eski bilgi, Alman bir diplomat olan gezgin Adam Olearius’un (1599-1671) XVII. yüzyılın ilk yarısında çizdiği resimler ve kısa notlardan ibarettir. 1636 yılında Moskova’ya gelen Adam Olearius’un notlarında tasvir edilen kukla komedyeni, her zaman bir ayı kostümü giymekte ve keçi ya da palyaço rolünü oynamaktadır. Bu dönemde şaklabanlık ve komedi gösterisinin içeriği ise her zaman dinsel konulardan oluşmaktadır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Rusya’ya yurt dışından gelen ip kuklası gösterilerinin repertuvarları “Âdem ve Havva”, “İosif”, “İsa’nın Çarmıha Gerilişi”, “Aziz Doroteyi” ve benzeri dinsel içerikli oyunlardan oluşmaktadır (Perets, 1895: s. 93-97).

Rusya’da XVI. ve XVII. yüzyılların başlarında sokak sanatçıları çoğalmaktadır. ‘Skomoroh’ adı verilen bu sokak sanatçıları çoğunlukla müzisyen, dansçı ve şarkıcı olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Soyтары olarak adlandırılan sokak sanatçılarının ellerinde üflemeli çalgılarla veya düdüklerle sokaklarda, şehirlerde hatta mezarlıklarda şarkılar eşliğinde dans etmişlerdir (Gerngross, 1957: 46). Alman gezgin Adam Olearius’un ifadelerine göre skomorohlar tarafından sahnelenen ‘Petruşka’, Avrupa’da yaygın olan ‘etek tiyatrosu’ (skirt theatre) şeklinde sahnelenmiştir. Sahnedeki oyuncunun göğsünün etrafında ve başının üzerinde geniş bir etek şeklinde bir düzenek bulunur. Oyun bu eteğin altında ve üzerinde oynanırken sahne izlenimi yaratılır. Adam Olearius’un tasvirlerinde başlıca dört kukla karakterinden söz edilmektedir. Uzun boylu, şapkalı bir adam, bir at, başka bir adam ve bir kadın karakter. Bu karakterlerin bulunduğu sahneleri dans eden bir ayı ve bir grup müzisyenin bulunduğu bir dizi etkinlik tamamlamaktadır. Olearius’un notlarında belirtildiğine göre, Aleksey Mihayloviç’in çarlığı döneminde kukla gösterileri için taşınabilir sahneler kurulmuş. Olearius, bu gösterilerin tanımları için, insanların üzerlerine çarşaf benzeri kumaşlar dolayarak, farklı oyunların kuklalarını, kurdukları sahnenin altından yukarı doğru gösterdiklerini söylemektedir. Bazen de bu sahnenin yerine, skomorohlar başlarının üzerine sıradan tahtalar yerleştirilip farklı mizahi şekillerde hareketli kuklaları

gezdirilmiştir. Gezgin skomorohların bazıları Rus olmakla birlikte, aralarında Hollandalı da vardır. Skomorohlar tarafından gösterilen farslardaki bayağılık ve kabalık, iktidar ve ruhban sınıf tarafından takibe alınmalarına sebep olmuştur (Perets, 1895: 92). Ahlaki değerlere uygun olmayan gösterileri çocuklarla kadınlar da izlemekte ve büyük kitlelerin dikkati çekilmiştir. Farslarda ortaya koyulan sinizm parmak kuklalarının hareketlerini, şehvetli sahneler ise skomorohların jest ve konuşmalarını da kapsamaktadır, hatta kadın ya da erkek tüm cinsiyetleri aşağılayacak dereceye varan en kaba, bayağı biçimlerde tasvir edilmesinden herhangi bir çekince duyulmamıştır. Bu sahneler Kilisenin kınamasına yol açarak, skomorohların benzer gösterilerinin yasaklanmasına sebep olmuştur. Gösterileri basit eğlenceler olarak gören ve şikâyetçi olmayan I. Petro'nun ölümünden sonra, bu gösteriler yüksek sosyete içerisinde hızlı bir şekilde popüler olmuştur. Fakat Anna İvanovna'nın çarlığı sırasında (1730-1740) bu yaklaşım tamamen değişecektir. Avrupalı kukla göstericileri Rusya sınırlarına yaklaşırlar, günlük başkent gazete ve dergilerinde bu gösterilerle ilgili haberler yer almaya başlar. İlk olarak gazetelerde bu kuklalara 'gösterici' olarak yer verilir, sonraları 'marionetka' kelimesi Rus diline yerleşir ve kukla kelimesinin yerini alacaktır (Perets, 1895: s. 93).

Petruşka gösterileri, 1840'lı yıllarda yabancıların panayır eğlenceleri model alınarak Rus göstericiler tarafından geliştirilmiştir. Bu gösterinin en komik unsuru Alman ve İtalyan kuklacıların Rusça kelimeleri bozuk bir şekilde kullanmalarındır (Kelly, 1990: s.48).

Petruşka, Rus kukla tiyatrosunun başlıca kahramanıdır. Petruşka komedi gösterileri XVIII. yüzyılın sonuna kadar oldukça popüler olmuş ve geniş çevrelere yayılmıştır. Petruşka ustaları gösterilerini pazar yerlerinde ve fuarlarda gün içerisinde defalarca sahnelerler. Petruşkalar oldukça sade biçimde yapılmıştır. En yaygın olan türü gezgin Petruşka'dır. Tiyatro, açılır kapanır bir paravan, sandıklara yerleştirilmiş birkaç kukla, bir laterna ya da keman, bir kuklacı ve onun yardımcısı müzisyenden oluşmaktadır. Bu küçük gösteri grubu herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda, şehirden şehire gezerek, gösterilerini açık havada sahneler (Sheynberg 2007: 66). Petruşka, diğer panayır eğlencelerinden bağımsız bir tür olarak ele alınmış olsa da tuluat tiyatrosunun karma programlarında bir bölüm olarak da kabul edilebilir. 1862 yılında yapılan bir gravürde Petruşka'nın, laterna ve bir köpek eşliğinde gösteri yapan bir çift

akrobatın yanında resmedilmiş olması da bu gösteriler hakkındaki kanıtlardan biridir (Kelly, 1990: s. 47).

Petruşka ismi verilen kuklalar çoğunlukla gösterilerden önce çadırların dışarısında halkın dikkatini çekmek için kullanılır. Bu sebeple çadır içerisinde gösteriyi izleyenlerden çok daha fazla kalabalık, çadırların dışarısında bulunmaktadır (Kelly, 1990: s. 47).

Bu gösterilerin sahnelenişi farklı şekillerde ve birçok farklı grup tarafından yapılsa da, başlıca kahraman Petruşka'dır. Gösterinin başlıca bölümleri arasında; Petruşka'nın sahneye çıkması, Petruşka'nın evleneceği kızın ya da gelinin ortaya çıkması, bir at satın alınması ve onun denenmesi, Petruşka'nın hastalanıp iyileşmesi, askeri eğitim alması ve final sahnesi yer almaktadır. Petruşka sahneye çıkmadan önce paravanın arkasında bir kahkaha ya da şarkı sesi duyulur. Halkı eğilerek selamlayan Petruşka, mevcut bir bayram varsa bununla ilgili kutlamasını yaparak gösteriye başlar (Sheynberg, 2007: s. 66).

Petruşka'nın üzerinde kırmızı bir gömlek, altında şık çizmeler, üzerinde pelüş bir pantolon, başında ise bir külah bulunmaktadır. Bazı gösterilerde Petruşka'nın sırtında iki kambur vardır. Popüler kuklacıların Petruşka gösterileri, halka açıklamaların yapıldığı en canlı izleyici kitlesine sahip olanlardır. En dikkat çekici sahnelerden biri, Petruşka'nın kendi evliliğini halka açıkladığı, gelin adayı ve çeyizinin yeterliliği hakkında bilgi verdiği giriş bölümü olmaktadır. Girişten sonra Petruşka'nın çağrısı ile sahneye kalkık burunlu, yüzü kırmızılar içinde, bazen de bir gözü kör bir genç kız gelir. Petruşka bu sırada dans etmeye başlar. Laternacı ya da müzisyen eğlenceli bir müziğe başlar, Petruşka gelinle dans eder. Bundan sonraki sahnede ise at satın alınması vardır. Sahneye herhangi bir yerden bir çingene çıkar ve Petruşka'ya bir at gösterir. Petruşka çingene ile pazarlık yapar, sonra para getirmeye gider, geri döndüğünde ise çingenenin sopasının darbeleri ile yuvarlanır. Acıdan inleyen kahraman, doktor çağırır. Bu sahneyi, seyircilerin en çok sevdiği ve Petruşka'nın doktora neresinin ağrıdığını bir türlü açıklayamadığı bölüm izler. Doktor bu duruma kızar, Petruşka ise küfürler savurur. Sonunda Petruşka doktoru döver. Bir sonraki sahnede Petruşka'nın askeri eğitim alması konu alınır. Verilen emirleri bir türlü düzgün yerine getiremeyen Petruşka, birbirinden komik durumlara düşer ve aralıksız bir şekilde taklitler yapar. Bu sahnede kendine

eğitim veren onbaşıyı döven Petruška, seyircilerin çok sevdiği yenilmez bir kahramana dönuşür. Eđitim çavuşu bazen onbaşı, bazen bir subay bazen de bir beyefendi olarak yer değiştirir. Oyunun final bölümünde Petruška tüm yaptığı kötölüklerin bedelini ağır öder: bir şeytan ya da çoğunlukla bir köpek ya da bir ev cini onu paravanın en altına doğru çeker. Bu şekilde sembolik bir ölüm, gösterinin biçimsel sonu olur, böylece kahraman yeniden canlanıp sahnedeki yerini alabilir. Petruška'nın tüm zaferleri onun hiçbir zaman hüzünlenmeyen, neşeli ve aynı zamanda kavgacı karakteri ile açıklanabilir. Komedinin finali hiçbir zaman trajik olarak kabul edilmez. Petruška, maceralarını bir köpeğin pençeleri arasında sonlandırır. Bu sahne halk tarafından çok sevilen kahramanın gerçek ölümünün imkânsızlığına olan inancını ve komikliğini arttırır. Petruška'nın beyler, subaylar ve diğer düşmanları karşısında aldığı saygın kahramanlıklardan sonra, küçük bir köpek karşısındaki korkusu komik ve tuhaf kabul edilir (Sheynberg, 2007: s. 67).

Rusya'da tiyatronun yaygınlaşması on sekizinci yüzyılda olmuştur. Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da halk tiyatrosu ve dini tiyatronun çıkması erken dönemlere denk gelmektedir. Gezgin tiyatrolarının varlığına onuncu yüzyıldan itibaren rastlanmıştır. Bu tiyatro gösterilerinin dini oyunlar olmuştur fakat günümüzde etkisi kalmamıştır. On yedinci yüzyılda Ukrayna'daki Cizvit okulları tiyatro sanatıyla tanışmış ve Sibirya'ya kadar öğrenciler tarafından gösteriler düzenlenmiştir. 1750'ye kadar Rusya'daki teatral aktiviteler sadece krallık bünyesinde gerçekleşmekteydi. Kraliyet erkanının batıdaki opera, dans ve tiyatro akımlarından haberdardılar sadece henüz Rus halk tiyatrosu ve Rusya'ya özgü repertuarları bulunmuyordu (Brockett, 2000: s.374).

On sekizinci yüzyılın sonlarında gezgin gruplar Rusya'nın belli şehirlerinde turneler yapmış ve özel tiyatro toplulukları kurmaya başlamışlardır. Bu toplulukların bazıları halk gösterileri yapmış bazıları ise özel topluluklar için(soylular) için gösteriler düzenlemiştir. Fakat bu toplulukların profesyonel tiyatro ile ilgili girişimleri başarısız olmuş on dokuzuncu yüzyılda ancak devlet destekli bir tiyatro açılmıştır. Özel tiyatro toplulukları ise büyük toprak sahiplerinin destekleri ile ayakta kalmıştır. Aristokratlar kendi sınıf farklarını ve aydın görüşlü olduklarının göstergesi olduğunu düşünerek malikanelerinin avlularında küçük tiyatro toplulukları barındırmışlardır. On sekizinci yüzyılda Rus tiyatrosunun temelleri oluşturulmuş gelecekle ilgili gelişmelerin önü açılmıştır (Brockett, 2000: s.379).

Rusya'da devrimden önceki tek kuklacılar, Perouchka gezginleriydi, son temsilcileri, 1930 yılında ölen Ivan Zaitsev; Sovyet Sanatçı Nişanı alan ilk kuklacı olmuştur. Kukla tiyatrosunda ilk denemeler çocuklara yönelik olmuştur. Günümüzde ise her yaştan izleyici için gösteriler sahnelenmektedir. Özellikle Avusturya'lı Richard Teschner'ın etkisiyle değnek kuklaya ilgi artmış ve bu tür gösterilerde Rusya, önde gelen ülkelerden biri olmuştur. Rusya'nın sahip olduğu en iyi kuklacı başlangıçta bir öğretmen ve aktör olan daha sonra solo kukla gösterilerine başlayan, bütün kukla biçimlerinde yetkinleşen Sergei Obraztsov'dur. 1931 yılından başlayarak, Moskova'da bulunan, üye sayısı ile dünyanın en büyük kukla kumpanyası olan; Rusya'nın ilk "Devlet Kukla Tiyatrosu"nun (bugünkü adı ile Devlet Merkez Tiyatrosu), uzun yıllar yönetmenliğini üstlenmiştir (Arnott, 1964: s. 59; Aygül, 2012: s.51).

Modern Rus kukla sanatı birinci dünya savaşı sırasında gelişir ve eğitime yönelir, günümüz Rusya'sında, kukla sanatı, Sergei Obraztsov'un etkisi altındadır. Genelde bütün kuklacılar tarafından ele alınmış örneklerini ilkleri ona aittir. Aslında bir opera şarkıcısı ve sanatçısı olarak eğitim gören Obraztsov kendi tek kişilik el kuklasını yaratmıştır. 1930'da hükümet onu Moskova merkez, tiyatrosunun başına getirdi. Şimdiki oyunları genelde büyükler için ise de başlangıçta yaptıkları tamamı çocuklar içindir. İlk yapım İngilizce isimli Jim and Dollar'dı. Bu oyun işini kaybetmiş bir zencinin köpeği Dollar ile Sovyetler Birliğine gelmek isteğini konu almaktadır. Sergei Obraztsov, iki oyun kumpanyasını içine alan ve marangozlar, ressamlar, müzisyenler, oyun yazarları, istatistik uzmanları ve onların işlemlerini yapmak için gerekli sekreterlerle, iki yüz yirmi kadar personelin oluşturduğu bir organizasyonun başında bulunmuştur. Bu organizasyon sonucu kusursuz güzellikteki gösteriler sunulmuştur. Çünkü Obraztsov, komple bir kukla sanatçısıdır. Obraztsov'un merkezi kukla tiyatrosu diğer, seksenden çok devlet destekli kukla tiyatroları üzerinde etkili olmuştur (Obraztsov, 1961: s.23; Aygül, 2012: s.52).

Moskova Devlet tiyatrosu erişkin izleyiciler için önemli bir repertuar geliştirmiştir. Kukla tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan Eugene Speransky, Moskova repertuarına iki oyun yapmıştır. Bunlardan The Flutter of Her Eyelashes, Hollywood üzerine yazılmış bir taşlamadır. Diğer oyunu da I. Gogo, ise Rus kukla tiyatrosu için kavram ve tasarım açısından önem taşımaktadır. Bu kukla gösteriş tasarım eylem ve ses olarak, farklılık göstermesiyle dikkat çekmiştir. Kuklalar çubuk ve el

kuklalarıydı, birçok elektronik efekt oyun içinde yer almıştır. İp ve el kuklasına getirdiği yeni açılımlarla tanınan Sergei 1901'de Moskova'da dünyaya geldi. Sergei 6 yaşında annesinin satın aldığı bir el kuklası ile başlayan çocukluk uğraşı, onun için bir mesleğe dönüştü. Başlangıçta ressam olmayı isteyen Obraztsov, A. Arkhipov ve V. Favorski'nin öğrencisi oldu, Stanislavsky Opera Stüdyosu'nda çalıştı. 1931'de Moskova'da yerleşik bir kukla tiyatrosu kurdu (Obraztsov, 1961: s. 23; Aygül, 2012: s.53).

Kendi adını taşıyan bu tiyatrosu günümüzde dünyanın en büyük kukla tiyatrosu merkezlerinden biri olarak bilinmektedir. Alaaddin, Çizmeli Kedi gibi tanınmış masal kahramanlarının kuklalarını yapmıştır. 1970'lerden itibaren ünü dünyaya yayıldı. "Sıra dışı Bir Gösteri", "Alaaddin'in Sihirli Lambası", "Don Juan", en bilinen oyunlarından. Çok sayıda aktör, kukla oyunu yazarı, dekorcu, yönetmen yetiştirerek Rus kukla tiyatrosu geleneğinin devamını sağladı. Gittiği her ülkede o ülkenin dilinde kukla oyunu sergileyen Obraztsov önce Büyük Britanya, arkadan da Birleşik Devletlere ziyaretleri, hem halk hem de kuklacılar için çok aydınlatıcı olmuştur. Obraztsov, çıplak bir sahnede tek başına en basit figürlere hareket ve hayat verebilir. Onun birkaç kısa tiyatro piyesi en ilkel el kuklalarıyla tek elden oynatılmıştır. Bunun dışında Obraztsov, uzak doğunun geleneksel tekniğinden geliştirilmiş çubuk kuklalar kullanmıştır. Obraztsov, çocukların ihtiyaçlarıyla, yetişkinlerin eğlencelerini ayrı tutar"

Çocuklar için basit konulu iki rollü kısa oyunlar hazırlar. Bunlar genellikle masallardır. Bükükler için ise toplumsal hicivleri içeren hikâyeler söz konusudur. En çok tutulan oyunu, çağdaş spor çılgınlığına nükteli bir saldırı içeren Two love to use, (İkimize İki Aşk) oyunudur. Sergei Obraztsov'un 1951 yılında birçok Alman şehirlerine yaptığı turneler sırasında, daha önceleri el kuklası üzerine çalışan alman kuklacılar, çubuk kuklaya da yönelmişlerdir. Bu turneler sayesinde Dessau Halle, Kari Marx (Chemintz), Magdeburg şehirleri tamamen yeni kukla binaları kazanmıştır. Sovyetler Birliğindeki en eski kumpanyalardan biri de Eugene Demeni'nin kumpanyasıdır, bu kumpanya ipli kukla üzerinedir. Bunun dışında Gürcistan'daki Tiflis kukla tiyatrosu Moskova kumpanyası kadar eskidir (Arnott, 1964: s.68; Obraztsov, 1961: s.59; Aygül, 2012: s.54).

1.3. AMERİKA

Amerikan kolonilerindeki tiyatro oyunun 1665'te Virginia'da oynandığı biliniyor. 1750'de iki oyuncu Boston'da bir oyun vermek istedikleri zaman, Massachusetts'te her çeşit tiyatro çalışmalarını yasak eden bir yasa çıkarılmış. Bu yasa 1793'e kadar kaldırılmamıştır. Öbür New England kolonilerinde tiyatroya karşı yasalar yoksa da, düşmanlık öylesine büyüktü ki bir oyun için izin alınsa bile ilanlara oyun olduğu yazılmaz, "ahlak konuşmaları" denirdi. Güneyde tiyatro düşmanlığı kuzeydeki kadar güçlü değildi. Virginia ile Güney Carolina'da Cromwell Devrimi'nden kaçmış soylu aileler vardı. Bunlar İngiltere'deki yaşayışlarını sürdürmeye çalışmaktaydılar. Onun için de Londralı oyuncular daha çok güneye gelmişlerdir. New England'la karşılaştırılırsa, New York, insanları hayli karışık olan bir kenttir. On sekizinci yüzyıl başında New York'ta oyunlar oynandığı, 1709'da çıkarılan bir yasak kararından anlaşılıyor. 1733 ile 1734 yıllarında da bu kentte oyunlar oynandığını gösteren belgeler bulunmaktadır. Ama New York'un ilk tiyatrosu olarak Thomas Kean ile Walter Murray'm kumpanyasını anmak en doğrusudur. Devrim yaklaşırken tiyatroya karşı yeni bir düşmanlığın başladığı görüldü; çünkü aşağı yukarı bütün oyuncular İngiliz'di. Silahlı çatışmalar başlayınca İngiliz oyuncuların Amerika'dan ayrıldıkları görüldü. Devrim sırasında askerlerin oynadıkları amatörce oyunlarla yetinildi. New York İngilizlerin elindeyken oradaki tiyatrolarda da İngiliz askerler oynadılar. 1778'de Birleşik Devletler askerlerinin tiyatroyla uğraşmaları yasak edildi; yalnızca memleketlerini savunmayı düşünmeleri, başka şeylere zaman harcamamaları istendi. Gene de arada bir oyunlar oynanmasının önüne geçilemedi. 1783 Barış'ndan sonra İngiliz oyuncular yeniden Amerika'ya gelmeye başladılar. Püriten'lerin düşmanlığına, vatanseverlerin düşmanlığı da katıldığı için, tutunmaları hiç de kolay olmadı. Önce konferanslar, ahlak konuşmaları derken John Street Tiyatrosu'nda açıkça oyunlar oynamaya girişti. Çevresine John Henry, John Hodgkinson, Joseph Jefferson, Thomas Wignell gibi usta oyuncular toplayarak kumpanyasını iyice güçlendirdi (Fuat, 2000: s.160-161).

On dokuzuncu yüzyılda Amerikan tiyatrosu birçok bakımdan memleketin gelişimine benzer bir gelişme göstermiştir. Önce ağır ağır başlayan bu gelişmenin sonra birden hızlanıverdiği görülmektedir. Yüzyıl içinde tiyatro büyük bir ticaret konusu haline gelmiş. 1800 ile 1825 yılları arasında Amerika'da pek az tiyatro bulunmaktadır.

Kentler kalabalık değil, tiyatro seyircisi azdır. Oyuncuların sayısı ise yüz elliye geçmemektedir. 1885'te ise üç bin beş yüz kentte beş binden fazla tiyatro açılmış, oyuncuların sayısı elli bin ile yetmiş bin arasında bir rakama ulaşmıştır. Paraya dayanan bir anlayışın elinde, önemli yeniliklerle, değişik sahne makineleriyle bezenen Amerikan tiyatro yapılarını yabancı oyuncular, yıldızlar doldurmaktadır. Ama ilk sözü edilmeye değer Amerikalı oyuncular, tiyatro adamları, oyun yazarları da bu yüzyıl içinde yetişmiştir (Fuat, 2000: s.188)

Amerika'nın ilk kuklacıları Kızılderililer olduğu yazılmaktadır. Kuzeybatı kıyası Kızılderilileri, dini törenlerinde sedir ağacından oyulmuş maskeler kullanmışlardır. Amerika'nın güney batısında yaşayan Hopi Kızılderilileri kukla drama biçimlerindeki benzer, insan ve hayvan figürleri yapmışlardır. 1500'lü yıllardan beri Amerika'da, farklı kukla stilleri popüler olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında bazı Amerikalı kuklacılar uluslararası alanda tanınmaya başlanmıştır. Bunların arasında, oyunları "izleyiciler için locaların ve kukla orkestrasının olduğu bir vodvil sahnesinde" sergileme fikrini geliştiren ilk kişi, JValter Deaves da bulunmaktadır. 20. Yüzyıl kuklacılığında; Tony Sarg, Remo Bufano, Robert Edmond Jones, Paul Mc Pharlin önemli isimlerdir. II. Dünya Savaşından sonra, Amerikalı kuklacılar, "modern kuklacılık" olanakları üzerine derinleşmeye başlamışlardır. Kukla kumpanyalarının yerini, solo kukla oyuncularını almıştır. Eğitici ve tedavi edici kukla konusunda gelişmeler yaşanmıştır (Batek, 1981: s.44; Aygöl, 2012: s.57).

Living Theatre bütün ülkeyi kapsayan turne gerçekleştirmiş ve tiyatrunun doğası sanatın toplumdaki yeri ile ilgili tartışma ve çatışmalara sebep olmuştur. Living Theatre'la yakın ilişkide olan topluluklara 'radikal topluluklar' denilmiştir. Bu topluluklardan en önemlisi ise Bread and Puppet Theatre(Ekmek ve Kukla Tiyatrosu)'dır. Bread and Puppet Theatre 1961' yılında Peter Schumann tarafından kurulmuştur. Farklı boylarda olan kuklaları, canlı oyuncular ve söylencelerden, İncilden veya çok bilinen masallardan yararlanarak; aşkı, yardımseverliği, alçakgönüllülüğü ve maddiyatçılık gibi insanlığa kötülük eden davranışları ortaya çıkarmak amacıyla kukla gösterileri amaçlamışlardır (Brockett, 2000: s.638).



Görüntü 1.24. Bread and Puppet Theatre'ın 1974'te Vermont'ta yaptığı Evcil Kıyametler Sirki, adlı gösteriden

Burr Tillstrom, 1939 yılında, "*Kuklapolitans* " ile televizyonda gösteri yapan ilk kişilerden olmuştur. Ancak, son yıllarda televizyon kuklacılığında, en çarpıcı etkiyi, Jem Henson yapmıştır. Tasarladığı kuklalar okul öncesi döneme ait, kültürel açıdan zayıf çocukları hedef alan, fakat daha sonra kendisine her yaştan izleyici bulan bir program, *Susam Sokağı*"nın ana karakterleridir. Temel bazı kavramların öğretilmesinin yanı sıra (sayılar, renkler, vb...) toplumdaki doğru davranışlar gibi konuları, gülünç ve farklı bir biçimde sunmuşlardır. Yakın geçmişte kuklalar televizyon aracılığıyla geniş izleyici kitlelerine ulaşmıştır. *Susam Sokağı*'ni Joan Ganz Cooley ve kukla sanatçısı Jem Henson 1969 yılında Amerika'da yaratmışlar. Tüm dünyada yaklaşık 40 milyon çocuğun izlediği 120 ülkede gösterilen *Susam Sokağı* birçok kez Emmy ödülü almıştır. Amerikalı kuklacı senarist, yönetmen Jem Henson ve Joan Granz Cooley'in yarattıkları '*Susame Street*' (*Susam Sokağı*) adlı televizyon dizisi için tasarladıkları '*Muppet*'ler dünyanın birçok ülkesinde ünlendi. İngilizce 'puppet' kelimesi değiştirilerek 'muppet(mapıt)' kukllarına dönüşmüştür. Tüm dünya televizyonlarında da ismi genellikle *Susam Sokağı* olarak kalmıştır (Meydan Laorousse, 1999: s. 426).

'Kuklacılık; gelişen sosyal hayata, sanata, tekniğe, seyirciye ve imkanların uygun olarak gelişmeleri açıktır. Bunun en güzel örneği de artık bütün dünyanın tanıdığı ve sevdiği *Muppet* kukllarıdır' (Oral, 2003: s.241).

Susam Sokağı Türkiye'ye ise ancak 20 yıl sonra gelmiştir. Türkiye'de "SesameStreet" in Türkçe uyarlaması sunulmuştur. Susam Sokağı programı Türkiye'de 80'li ve 90'lı yıllarda TRT'de yayınlanmış olup, o dönemki tek kanallı televizyon yıllarında çocukların büyük ilgisini toplamıştır. Mizik, dans, eğlence ve mizahla örülen program izleyicilerim kısa sürede dikkatini çekmiş. Dönem içinde, sabah ve akşam saatlerinde olmak üzere hafta içi her gün iki yayın yapılmıştır. Susam Sokağı hem gerçek kişiler hem de kukla karakterle gösteriler yapmıştır. Bir mahalle ortamında geçen program, gerçek ve Muppet karakterlerinden oluşmaktaydı. Eğitici, öğretici ve eğlendirici öğeleriyle okul öncesi ve erken dönem okul çocukları için sevilen ve takip edilen bir program olmakla birlikte, o yıllarda bir kült olmuş, aynı zamanda TRT klasikleri arasına girmiştir (Oral, 2003: s. 241).

1969 yılında Susam Sokağı programının büyük başarısı üzerine benzer kukla temaları ile genç ve orta yaş kitlelere hitap etmek fikri üzerine çalışmalar başlamıştır. Susam Sokağı' adlı kukla projesinde sonra The Muppet Show, Muppet tabir edilen kuklalar ekseninde geliştirilmiş olan bir televizyon şovu ortaya çıkmıştır. 1976-1981 yılları arasında Jim Henson ve ekibi tarafından yapılmışlardır. Gösterinin yıldızı Susam Sokağı adlı çocuk programında da ana karakterdir. Kermit gösteri süresince sahneyi idare eden, konukları rahat ettirmeye çalışan, gösteri sanatçıları arasındaki problemleri halletmeye çalışan hareketli bir karakter olarak sunulmuştur. Bu program hem çocuklara hem de büyüklere hitap etmiştir. 1976 yılında başlayan program 5 yıl ve 120 bölüm devam etmiştir. 1981 yılında program yayından kalkarken sebep popülaritenin kaybolması değil, Jim Henson'ın (The Muppet Movie 1979) ve The Dark Crystal (1982) gibi bazı sinema projelerine geçmek istemesiydi (Ana Britannica, 1994: s. 325).



Görüntü 1.25. El kuklası, tasarımcı Don Sahlin, Susam Sokağı

Sinemanın doğuşundan kısa bir süre sonra kukla filmi canlandırma tekniğiyle kuklaları hareketlendirerek gerçekleştirilen filmler yapılmıştır. Fransızcada, canlandırma anlamına gelen ‘Animation’ dilimize animasyon olarak geçmiştir ve sinema sektöründe bu şekilde kullanılmaktadır.

Canlandırma tekniği temelde çizgi film tekniğiyle aynıdır. Hareket yanılsaması, kuklalarda birbirini izleyen değişikliklerin her seferinde tek kare saptanarak filme alınması ve sonra filmin kesintisiz biçimde gösterilmesiyle yaratılmıştır. Üç boyutluluk özelliği, dekor ve ışıklandırma gibi oyunculu film öğelerini devreye sokar. Animasyon filmin temeli olan tek kare çekimin ilk uygulamasını, Amerikalı James Stuart Blackton tarafından yapılmıştır. Blackton, 1907’de çevirdiği ‘The Haunted Hotel Perili Otel’ in bazı sahnelerinde kamerayı, her seferinde bir görüntü alacak şekilde çalıştırarak hareketsiz nesneyi kendi kendine hareket eder duruma getirmiştir. Kukla filmleri özellikle Doğu Avrupa ülkelerinde gelişmiş düzeydedir. Teknolojinin ve sinemanın ilerlemesiyle gölge oyunu birlikte kullanılmaya başlandı. Sinema ve tiyatro alanında tanınmış isimlerden olan Lotte Reiniger gölge tekniğinden yararlanarak ‘Fareli Köyün Kavalcısı’, ‘Prens Ahmet’, ‘Haremde bir Gece’ vb. adlı çizgi filmleri yaptı. Kukla tekniğinden yararlanılarak son yıllarda çocuklarla birlikte yetişkinlerin de severek izledikleri ‘Kayıp Balık Nemo’, ‘Şrek’, ‘Buz Devri’, ‘Avatar’ ve ‘Penguenler’ gibi filmler yapılmıştır (Yıldız, 2005: s. 6).



Görüntü 1.26. The Muppet Show kuklalarından bir fotoğraf
(<https://www.thedrum.com/news/2015/08/05/brand-day-muppets>)

1.4. TÜRKİYE

Metin And Türk tiyatrosunu dört kesimde incelemiştir. Bunlar,

1. Kırsal kesimdeki köylü seyirlik oyunları geleneği,
2. Kentlerdeki meddah, kukla,
3. Karagöz ve Ortaoyunlarını içeren halk tiyatrosu geleneği,
4. On dokuzuncu yüzyılda Batı etkisiyle başlayan ve Cumhuriyet’imizle devam eden Türk tiyatrosu geleneğimizdir.’



Görüntü 1.27. Türkiye’den gölge oyunu kuklaları (Brockett, 2000: s. 90),

Eski Türk geleneklerinde yer alan kukla, belli bir amaca yönelik anlatım için çeşitli tiplerin, şekillerin ve nesnelere oyunlaştırılması sanatıdır. Türklerin Anadolu’yu yurt edindikleri ilk asırların yazılı metinlerinde görülen “kukla”, daha sonraki

yüzyıllarda Anadolu insanının sosyal ve kültürel hayatında yer almış, dinamizm kazanmış, belirginleşmiş, o kültürel yapı içinde çeşitlilik ve süreklilik göstermiştir. Geçmiş Orta Asya ve Mezopotamya'ya kadar uzanan ve Anadolu topraklarından Osmanlı imparatorluğuna geçen ve asıl gelişimini bu dönemde gösteren kuklacılık, günümüzde bir kaç sanatçıyla yaşamını devam ettirmektedir. Ancak değişen yaşam şartları, teknolojik ilerlemeler ve ilgisizlik gibi nedenlerle yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Türk topluluklarında da ilk kuklanın ne zaman yapıldığına ilişkin kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yazılı kaynaklar ilk kez eklemli kafatası ve menteşeli maske formuyla ilkel toplumların büyü ve dini törenlerinde kullanılmış olduğu nettir. Bu maske ve kafatasları hareket edebilen eklemlere sahip bebek ve diğer figürlerden oluşmaktadır.

Türk eğlence kültürü içinde yüzyıllar boyunca süre gelen bir tiyatro gelenekselliğine sahip olmuştur. Kültür, sanat, zanaat merkezleri olan şehirlerin ortaya çıkmasıyla hızlı bir şekilde profesyonelleşmeye başlamış ve Anadolu'da 'Orta Oyunu', 'Karagöz', 'Meddah', 'Hokkabaz', 'Kukla', 'Kol-Korçak', 'Çadır- Hayal', 'Kızıkçı' ve bunun gibi birçok gelişmiş profesyonel tiyatro türleri gelişim göstermiştir. Türk halkının seyirlik eğlenceleri kukla, karagöz, meddah gibi Avrupa, İran, Hint ve Çin kültürlerinden hiç etkilenmediklerini söylemek mümkün değildir. Orta Oyunu'nun kökeni Avrupa tiyatrosuna benzerliğinden dolayı araştırmacılar arasında bir tartışma konusu olmuştur. Tartışmalar kaynaklı, Karagöz'ün canlı aktörler tarafından oynanması sonucu ortaya çıktığı; İtalyan 'Comedia del Arte', Yunan 'Mimus', İspanyol 'Juglares' tiyatrolarından kaynaklandığı; Venedik ve Ceneviz'den tüccarlar, İspanya'dan Yahudiler aracılığıyla Anadolu'ya geldiği gibi fikirler ileri sürülmüştür. Batı tesirinden ve şehir kültüründen uzak bölgelerdeki Anadolu köylerinde bilinmesi ve "bebek oyunu" adıyla yaygın bir biçimde oynanması, kuklanın, Türklerin kültürel hayatında var olan çok eski bir gelenek olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

And'a göre Türk tiyatrosu üzerine çalışan incelemeciler Türk kuklasının varlığından habersiz görünüyorlar. Türk gölge oyunu veya Karagöz üzerinde çok durulmasına karşın Türk kuklası üzerine hemen hiç bir şey yazılmamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Her şeyden önce bu incelemeciler kukla üzerine kaynakları görmemiş veya kukla üzerine olan kaynakları da gölge oyunu sanmışlardır (Sevengil, 1969: s.17-21; Oran, 2003: s.8).

Geleneksel Türk Tiyatrosu adlı kitabında Metin And'ın, İran ve Türk kaynaklarında incelemecileri şaşkırtan ve kukla oyununu gölge oyunu sanmalarından bahsetmiştir. Hayal sözcüğünü incelemeciler gölge oyunu sanmışlardır. Başka bir nedense, çadır veya *hayme* sözcükleridir. Karagöz'ün perde gazellerinde gölge oyunu perdesi için kullanılan bu deyimlere eski kaynaklarda rastladıkların da bunları da gölge oyunu sanmışlardır. Oysa 'hayme' veya 'çadır' hem kuklanın hem de gölge oyununun oynatıldığı perde ve oyun yerine verilmiş bir isimdir. Nitekim gerek Çadır hayal gerek hayme-i şebbâzî her ikisi de ipli kukladır. Bu deyimler önce kukla için kullanılmış, daha sonra da gölge oyunu bunları kukladan almış olabilir. İncelemecileri yanıltan bir başka nokta, gösterinin bir perde arkasında gösterilmiş olmasıdır. Bir bakıma burada yanılmaları haklı görülebilir, çünkü perde arkasında oynanan gölge oyunudur. Ancak kukla ile ilgili eski kaynaklarda kuklaların perde arkasında oynatılmasıyla kuklaların değil ama onları oynatan iplerin perde arkasında gizlenmiş olmasına değinilmiştir. Diğer bir neden ise gölge oyunu veya Karagöz'ün tasavvufî görüşlere bir öğrenek oluşundan hareket ederek eski kaynaklarda gene bu yolda benzetişlerin, simgelerin, araştırmaların kuklaya uygulanışı karşısında bunları da gölge oyunuyla karıştırmış olmalarıdır (And, 1969, s. 88).



Görüntü 1.28. Karagöz-Hacivat (Özhan, 2010: s.18)

Kukla hakkında incelemecileri yanıltan diğer bir nokta gösterinin perde arkasında yapılmış olmasından kaynaklıdır. İncelemeciler oyunun gece oynatılmasından da yanıltılmışlar ve sadece gece oynatmayı gölge oyununa ait bir nitelik sanmışlardır. Oysa gündüzleri el kuklası, geceleri ise ipli kukla oynatılırdı. Başka bir nedende karagöz veya gölge oyununun tasavvuf görüşlere sahip örnekleridir. Metin And' a göre; "Kukla oynamak için çadır ve pişbend (Farsça önlük) gereklidir. Çadırla gündüz, pişbendle gece oynanır. Pişbend bir sandığa derler ki onun önünde hayalî bir oyun oynanır. Gündüzleri el hareketiyle oynanır, geceleri de iple oynatılır, Pişbend neye işaretler diye sorarlarsa: "Bu da insanın kalbine benzer ki bütün acayip ve tuhaf şeylerin saklı olduğu bir sandıktır. Her zaman değişen istekleri anlatır" (And, 1969: s. 83).

Kukla günümüzde de varlığını sürdürmekte, insanların özellikle de çocukların eğlence kültürü içinde kendine özgü bir yer edinmiş, kimi çocuk oyunlarını doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiş ve etkilemektedir. Anadolu'da "karaçor, kukla, bebek" olarak adlandırılan ve daha çok çocuklara hitap eden kukla, ritüel nitelikli oyunlarda kullanılmaktadır ayrıca Anadolu insanının sosyal, kültürel ve ekonomik hayatında etkili olmaktadır. Köy kültüründe doğal yaşantısını sürdüren kukla, kent kültüründe sosyal, kültürel ve ekonomik amaçlarla yaşatılmakta, işlevselliğini devam ettirmektedir. Kuklayı iş edinen ve bu amaçla kurulmuş olan kukla tiyatrolarına profesyonel ya da amatör nitelikli yeni tiyatrolar eklenmekte, bu tiyatrolarda Türk ve Batı kültüründen tipler canlandırılmakta, oyunlar oynanmaktadır. Kukla oyunu, Türklerde çok eski dönemlerden beri bilinen bir oyun türüdür. Geleneksel tarzda oynatılan kukla; el kuklası ve ipli kukla olmak üzere iki çeşittir. El kuklaları konulu bir oyun türünde, ipli kuklalar ise genellikle dans eden kuklalar türündedir. Bunlardan özellikle el kuklasında Şamanist izler görüldüğü ve bu şekliyle Anadolu'ya taşındığı üzerinde durulmaktadır. (Oral, 2003: s.141).

Orta Asya Türklerinde de özellikle Özbeklerde çok zengin bir kukla geleneği bulunmaktadır. Türkistan'da Korçak Oyunu adı verilen kuklanın başlıca iki türü bulunmaktadır. Bunlardan biri çadır hayal ipli kukladır. Dest Korçak ya da Kol Korçak ise el kuklasıdır. Türklerde ise özellikle Osmanlılar döneminde kukla çok yaygın ve çeşitlidir. Bu örneklerle eski kaynak metinlerinde de rastlanmakla birlikte, eski şenlikleri gösteren sayısız minyatürlerde görülmektedir. Osmanlı döneminin kuklaya kaynaklık eden diğer önemli eserleri arasında "Fütüvvetnâme" ve "Sûrname"ler gelmektedir. Yine

Osmanlı Döneminde çok çeşitli olan kuklalardan biri Çingenerin oynadığı çok ilkel biçimdeki “iskemle kuklası”dır. El kuklası ve ipli kukla haricinde araba kuklası çok bilinen bir türdür. Araba kuklasında kuklayı oynatan kişi arabanın dibine gizlenip, büyük boy kuklaları sopa ile oynatılmıştır. Ayrıca içine insan girerek oynatılan dev kuklalar da bulunmaktadır.

Anadolu da yüzyıllar boyunca köylerde görülen kukla türleriyle şehirlerde görülen kuklaların birbirinden ayrı yapılarında, işlevlerde olduğu belirtilmektedir. Köylü tiyatrosu geleneğinde kukla, ritüel özelliklerini bugün bile korumuştur. Anadolu’da yağmur yağdırmak, hasta iyi etmek gibi büyüsel kalıntıları olan ilkel kuklalar kullanılmaktadır. Yağmur yağdırmak için kullanılan büyük kuklaya *Çömçe Gelin* denir. Anadolu’da kuklalar için çeşitli deyimler vardır. “*Korçak*”, “*Hemecik*”, “*Bebek*”, “*Karacör*” gibi Anadolu’da çok ilginç bir kukla türü çok yaygındır. Bu üçlü bir kuklayı aynı kuklacının oynatmasıdır. ‘Kuklacı yüzünü örtüp, arka üstü yatar, iki eline birer küçük boy kukla eline alır, dizine de büyücek bir kukla, *Çömçe Gelin* bağlıdır. Kuklacı ellerine bağlı biri erkek, diğeri kız iki kuklayı karşılıklı oynatır, birbiri ile şakalaşırken dizlerini çekerek büyük kuklayı iki kuklanın arasına sokarak onlara engel olur’. Oyun böyle sürer gider ve oyuna *karacör* denir. Farklı yörelerde oyunun benzerleri görülmektedir. Osmanlılar da görülen araba kuklası oynanmaktadır. ‘Renkli kağıtlarla süslü bir araba içine kuklacı, bir örtü ile gizlenmiş, elleri içi boş kuklalara girerek onu oynatır. Kuklacılar seyircilerden su ve ekmek isterler’. *Hemecük* adlı kukla oyunu ise;’ kuklacı yine bir örtünün altına gizlenerek, bir kaçık başparmağa, ikincisi küçük parmağa, üçüncüsü de başparmağa takılmış böylece bunlar kuklanın elleri ve başı olur, üstü giydirilmiştir. Kuklacının iki elinde böyle bebekler vardır. Davul zurna eşliğinde konuşur, dans eder, kucaklaşır sonunda dövüşüp küserler. Oğlan kızı döver, kız ağlar sonra barışırlar’. Anadolu’da köylerde çeşitli adlar altında oynatılan bir kukla da “canlı kukla”dır. Burada aslında kukla yoktur, fakat oyuncular kendilerini kukla biçimine sokmaktadırlar. Oyuncular çıplak karınları üzerine yüz resmi çizerler, sonra başlarını ve kollarını kasnak üzerinde bir örtüyle örterler karna çizilmiş yüzün omuz düzeyine gelen yere bir oklava bağlanır, buraya bir gömlek giydirilir (And, 2019: s.30-31).

Türklerde kuklanın değişik şekilleri görülmektedir. Bunlar; ayak kuklası, yer kuklası, araba kuklası, dev kukla, iskemle kuklası, el kuklası, çubuklu ve ipli kuklalardır. Kuklada oyunlar gibi tipler de içinde yaşanan dönem, bölge, topluluk,

mekân ve hedef seyirci kitlesine göre değişip güncelleşebilmektedir. Eski tiplere ilave olarak günümüzdeki kukla tipleri arasına “Nasreddin Hoca, Afacan Mıstık, Süper Süleyman, Kovboy, Korsan, Palyaço, Dansöz” vb. tipler de eklenmiştir. Evrensel bir sanat dalı olan kuklanın, Anadolu insanı tarafından da bilindiğini, benimsendiğini ve kültürel bir olgu olarak yaşandığı ve yaşatıldığını göstermektedir. Söz ya da metinden çok sanat gösterisini ön plana çıkaran bir özelliğe sahip olduğu için kuklanın önceden hazırlanmış, yazılmış, ezberlenmiş metinlerinin olmadığı ya da olmayacağı yönündeki görüşlere rağmen geleneğin genç kuşaklara tanıtılması, öğretilmesi, kalıcılığının sağlanması vb. nedenlerle kimi kukla oyunlarının kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir.

Metin And Türk Tiyatro Tarihi kitabında yakın çağlarda üç çeşit kukla olduğundan bahsetmektedir. Bunlar;

‘İskemle Kuklası: Avrupa’da Jigging Puppets veya Marionettes a la planchette olarak bilinen kukla türüdür. Göğüslerinden yatay olarak ip geçen bu kuklalar gayda ve benzeri çalgılar eşliğinde aşağıdan ipleri çekilerek sıçratılıp, dans ettirilirlen. Bu tür kuklalar genellikle sokak eğlencelerinde tercih edilmektedir.’

‘El Kuklası: İtalya’dan gelmiş olduğu düşünülebilir. Kuklaların başları ve kolları mukavva veya tahtadan, gövdeleri bezden oluşmaktadır. Kuklacı, elini kuklanın giysilerinin içine sokar, işaret parmağı ile başı, baş ve orta parmaklarıyla da kolları oynatır. Ayrıca yaygın bir kukla türüdür.’

‘İpli Kukla: Yeni bir kukla türüdür. Yarım yüzyıl önce İstanbul’a gelmiş olan İngiliz kuklacılardan Thomas Holden, Beyoğlu’nda Fransız Tiyatrosunda bir gösteri yapmış daha sonrasında Halim Bey adında biri Padişah önünde gösteri yapmayı başarmıştır. Fakat ek kuklası ucuz olduğundan ipli kukladan daha yaygın olmuştur.’

Türk kuklacılık geleneği pek çok değişim sürecinden geçmiştir. Çok eski dönemlerden bu yana bu işlerle meşgul olan kişilerin pek çoğunun iki veya daha fazla alan da bilgi ve birikime olduklarından bahsedilmiştir. Geleneksel seyirlik sanatlar arasındaki ortak noktalar bulunmasının en büyük etmenlerinden biri, bu sanatlardan birinin icracısının diğer dallarda da mahir ve aktif olmasındandır. Bir Karagöz sanatçısı aynı zamanda kukla, orta oyunu ve tuluat tiyatrosunda da becerikli ve bilgi sahibidir.

Ayrıca Tuluat tiyatrosu ve Karagöz ile kuklada ortak metinlerin sahnelendiği bilgiler arasındadır.

On dokuzuncu yüzyılda mesire yerlerinde sık sık iskemle kuklacılarının görüldüğü kaynaklarda rastlanmaktadır. Ayrıca bu asırda çok eski bir geçmişe sahip olan sokak kuklacılığının yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Seyyar sahnelerini sırtlarında taşıyan sokak kuklacılarının, adına “Karagöz”, “İbiş” veya “Baba Nuh, Baba Ruhi” denilen kuklalarının, İtalyanların “Poliçinello”sunu taklit ettiğini ve Fransızların “Polişinel”ine muadil olabileceği belirtilmektedir. Commedia dell Arte ile son derece yakın bir bağı bulunan tuluat tiyatrosunun, geleneksel oyun muhtevası göz önünde bulundurulduğunda, İbiş’li kukla ile de çok yakın olduğu görülmektedir. İbiş gölge oyununda Karagöz, Ortaoyunun da Kavuklu ne ise Tuluat tiyatrosu içinde İbiş o’dur. İbiş ne komik, ne soytarı ne de polyaçodur. İbiş için Baltacıoğlu yapancı bir tip değil Türk’tür demiştir. Kukla tiyatrosu üzerinde İbiş’in her ne kadar Batı etkisinin varlığı aşikar ise de bu tiyatro türü Türk topraklarında, Karagöz, orta oyunu gibi diğer geleneksel tiyatro türleri ile de bağlantılarını kurarak millileşmiş, Türk kültür geleneğinin bir parçası olmuştur denilebilir. On dokuzuncu yüzyılda romantizm akımı ile birlikte açılan romantik milliyetçiliğin kapıları ulus devlet bilincinin yayılmasında etkili olmuştur. Bu akım XX. yüzyılın başlarından itibaren Türk topraklarını da etkisi altına almıştır. Osmanlı devletinin çöküşü ile çok meşakkatli bir döneme giren Türk topraklarında XX. yüzyılın başlarında milli ruhun ortaya çıkarılabilmesi için halka ait olan her şeyin değer kazanması ile birlikte folklor çalışmaları da hızlanmıştır. Devlet, politika olarak halkın beğenisini kazanan metinlerin derlenip toparlanarak milli bilinç ile yeniden değerlendirilmesini teşvik etmiştir. 1932 yılında, Osmanlı döneminde yabancılar tarafından suiistimal edilen içinde kuklacılığın da bulunduğu bazı mesleklerin artık yabancılar tarafından icra edilmesi kanun ile yasaklanmıştır. 1932 yılında kurulan halkevlerinin faaliyetleri, Karagöz ve kukla gibi geleneksel seyirlik sanatların yeniden icra edilmesinin zeminini hazırlanmıştır. Bunun yanında kukla oyunlarının devamını sağlayan bireysel girişimlerin varlığı da bilinmektedir. XX. ve XXI. yüzyılda kukla oyunlarına ait pek çok grup, dernek ve kuruluşun varlığı görülür. Türkiye’nin 1990 yılında, merkezi Prag’da bulunan UNİMA’ya katılması ile kuklacılık yeniden eski gösterişli günlerine dönebilmeyi amaçlamaktadır. Son yüzyılda aralarında

Türkiye'nin de bulunduğu pek çok ülkenin kendi kukla festivalini yaptığı görülmektedir.

1.4.1. Karagöz

Karagöz oyunları köken olarak Güney Doğu Asya gölge oyunlarına bağlanır. Gölge oyununun Türkiye'ye on altıncı yüzyılda Mısır'dan gelmiştir. Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlük Sultanını astırıştır bu olay sonrası sarayda bir gölge oyuncusu, Sultanın asılışını ve iplerin iki kez kopuşunu canlandırmıştır. Gösteriyi çok beğenen Yavuz Sultan Selim, oyuncuyu İstanbul'a beraberinde getirmiştir. Mısır kaynaklı olan gölge oyununa zamanla Türk yaratıcılığı katılmış, çok renkli, hareketli, özgün bir biçime dönüşmüş daha sonra kesin hatlarını alıp yayılım göstermiştir. Sürname-i Hümayun'un birçok yerinde gölge oyunu ve oynandığı şenlikler hakkında bilgi bulunmaktadır. On yedinci yüzyılda kesin biçimini alan Karagöz hakkında bilgi en çok Evliya Celebi'nin Seyahatnamesin de verilmiştir. Karagöz, kişi ve tavır olarak Osmanlı yaşamının ve daha çok Osmanlı başkentinin özellikle on yedinci yüzyıl sonraki yaşamının bazı kesimlerini yansıtır. Tarihçilere göre tımar, has, zeamet toprak düzeninin bozulmasından sonra daha yoksullaşan ya da yaşam biçimi aksayan İmparatorluğun dört bir yanından iş aramaya gelenler İstanbullu doldurur (And,1992: s.39-40-41).

Karagöz'ü yaratan kişi olarak Şeyh Küşteri söylenmektedir ve Karagözcüler pırları olarak Şeyh Küşteriyi görmekte, Karagöz Perdesine Küşteri Meydanı adını vermişlerdir. Perde gazellerinde de onun adı geçmektedir. Karagöz'ün yaşamış kişiler olduğuna dair görüşlerde mevcuttur. En yaygın görüş ise; Sultan Orhan'ın Bursa Ulu Cami inşasında çalışan iki ustanın sürekli işi kaytarması sonucunda ustaları astırış ve sonrasın da pişman olduğu yönündedir. Bu pişmanlıktan dolayı Şeyh Küşteri adlı birinin Sultan'ın üzüntüsünü gidermek için iki kişinin silüetlerinin perdeye yansıtarak oynattığı oyundur (Özhan, 2010: s.19).

Karagöz oyunu dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar;

- i. Mukaddime (giriş)
- ii. Muhavere (söyleşme)
- iii. Fasil (oyunun kendisi)

iv. Bitiş.

Karagöz bir halk güldürüsüdür ve bu şekilde gelişmiştir. Karagöz’de toplumsal ve siyasi taşlamalar bulunur; ayrıca açık, saçık, utanmasız, özgür bir deyişe sahiptir. Karagöz oyunlarında devlet büyükleri ve devlet işleri eleştirilmiştir. Sultan bile bu oyunların keskin ve yaralayıcı dilinden kurtulamamıştır. Ortaoyunu Karagöz’e karşılık canlı oyuncularla oynanmaktadır. İki oyun türünün çok farklı yönleri olmakla birlikte çok fazla benzerlikleri de birbiri içinde barındırmaktadırlar. Bu yüzden ikisinin de aynı dönemde çıkamayacak olduğundan birinin diğerinden çıktığına inanılmıştır (And, 1992, s. 48).



İKİNCİ BÖLÜM

KUKLA ÇEŞİTLERİ

Kuklalar, yapımlarında kullanılan malzemelere ve oynatım tekniğine göre türlere ayrılmaktadır.

2.1. EL KUKLASI

Kuklanın tarihsel gelişimine bakıldığında el kuklasının da ilk önce nerede çıktığı hakkında kesin bilgiler değil tahminler vardır. Fakat oluşma şekli bu Asya içinde Avrupa içinde aynıdır. Ritüel veya kilisenin dinsel gösteriler. El kuklasının oynatıcılarının gezgin, sahne ve takımlarının da taşınabilir olması sebebiyle yayılması kolay olmuştur. Çok yaygın olan bu tür kuklaların İtalya'dan geldiği düşünülebilir. Bu kuklaların Mısır'a Türkiye'den gittiği düşünülmektedir

Currel el kuklasının teknik tanımı şu şekil yapmıştır; “Bir el kuklası oransız olarak büyük kafaya, çok etkili bir ağza ve bir isime sahip olmalıdır. Bir el kafa ağız ve vücut hareketlerini uygulamalıdır. Kuklacı diğer eli ve koluyla kostüme hizmet etmelidir. Alternatif olarak, kuklacı diğer elinde de başka bir kukla ekleyebilir. Kuklanın elleri genellikle üç parmağa sahiptir. Kuklacı parmaklarını kuklanın yönetiminde uygun yere yerleştirir, bu uygulama kuklanın doğal bir görünüme sahip olmasını sağlar” (Currell, 2013: s.17).

El kuklası bütün dünyada en çok kullanılan, en çok tanınan ve en çok sevilen kuklalardır. Geçmiş en eski olan çeşit de denilebilir. Yapılması ve oynatılması kolaydır. Ancak dikkat edilecek önemli nokta oynatıcı eli ile kuklanın büyüklüğünün birbirine uymasındır. Basit ve her yere kurulabilen bir sahne yeterlidir. Tek kişi tarafından iki kukla oynatılabilir (Oral,2003: s.52).

El kuklaları, yapımının basit oynatımının kolay olması sebebiyle en çok kullanılan ve sevilen, en çok bilinen ve yayılmış olan kukla türüdür. Ayrıca en eski oynatım tekniğidir. El kuklası baş, boyun ve boş bir kostüme bağlı ellerden oluşmaktadır. İşaret parmağı kuklanın başını, baş parmak, orta parmak, (ya da) küçük parmak kollarını hareket ettirmeye yarar. Bilek bel, kol ise bacaklar olarak kullanılmaktadır. El kuklalarının baş ve kollarında birer parmak sığacak büyüklükte oyuklar bulunur. Kuklacı ellerini bu oyuklara geçirerek kuklalara hareket kazandırır. Bazı kuklacılar

geleneksel el kuklasının tersine kuklanın kafası için ortadaki üç parmağı, kollar için baş ve serçe parmağın kullanılabilceğini savunmuşlardır. El kuklası oyunlarında kukla oynaticısı, kuklaları perde arkasında başı veya gözdesi görünmeyecek şekilde gösterisini gerçekleştirir. Küçüklüğü ve basit yapısına aldanıp el kuklalarının profesyonel olarak oynatımının kolay olacağını düşünmek yanlıştır. Kuklacı aynı anda iki el kuklasını sahnede tutabilir; fakat oyuna bağlı olarak giriş çıkışlar yapması, kukla değişikliği yapması gerekebilir. Bundan dolayı basit görünen el kuklası ustalık ve el çabukluğu gerektirir. Ayrıca el kuklaları bardak, çiçek, sopa gibi çeşitli şeyler taşıyabilirler. İnsan boyundan biraz daha yüksek bir yerde tertip edilmiş bir sahnede kuklacının elleri baş seviyesinin üzerinde olacak şekilde ayakta veya oturarak oynatıldığı için kuklacı sahnede görünmez. Başka bir gösteri şekli ise kuklacı sırt üstü bir örtü üzerine yatarak üstü örtülür, oyunun gerçekleşeceği yere bu şekilde taşınıp, ellerinde ki kuklaları göstererek gösterisini gerçekleştirir (Oral, 2003: s.163; Özhan, 2010: s.43)

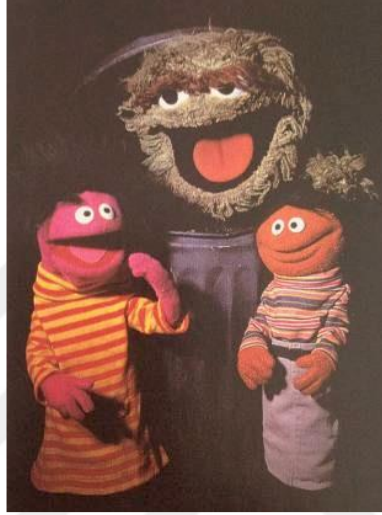


Görüntü 2.1. Rus El Kuklası Petrushka (<https://wepa.unima.org/en/petrushka>).

El kuklaları, sahne, dekor ve oynatılan kuklaların yalınlığı ve seyirciyle kurulan yakınlık nedenleriyle çok tutulmuş ve yaygınlık kazanmıştır. Bu kukla türü seyirlik halk tiyatrosu, halk güldürü tiyatrosunun olduğu kadar çocuk tiyatrolarının da vazgeçilmez biçimlerinden biri olmuştur (Çalışlar, 2004: s. 56-57). İngiltere’de Punch ile Judy, Almanya’da Kasperl, Rusya’da Petruşka, Fransa’da Guignol, Türkiye’de İbiş gibi dünya üzerindeki pek çok ülkede oldukça meşhur ve klasikleşmiş el kuklaları vardır. El kuklaları Avrupa’da daha çok Almanya ve Avusturya’da yayılmış ve tiyatro üzerinde

önemli etkileri olmuştur. Goethe, “Faust” isimli eserinin konusunu el kuklasından almıştır (Taner, And ve Nutku, 1966: 34).

Türkiye’de en yaygın kukla türüdür, İbiş olarak bilinen geleneksel oyun ile tanınmaktadır. Genellikle Anadolu’da yaygın bilinen kukla da budur farkı isimlerle anılır (birinci bölümde ayrıntılı şekilde bahsedilmiştir). Eğlencelerde canlandırıldığı gibi yağmur törenlerinde de kullanılan mitolojik kökene sahip kukla türüdür.



Görüntü 2.2. El kuklası, tasarımcı Don Sahlin, Susam Sokağı (Currell, 2013:11).

Son yıllarda geleneksel kuklanın dışında modern el kuklası çalışmaları da bulunmamaktadır. TV programlarında, sinema filmleri ve tiyatrolarda bu tür gösteriler sergilenmektedir. Fakat bu kukla oyunlarında geleneksel oyun yapısı ve tipleri mevcut değildir; senaryo ve biçimsel anlamda da geleneksel kukla oyunlarından ve gösterilerinden bağımsızdır, sadece teknik olarak benzerlik göstermektedir.

2.2. İPLİ KUKLA

İplerle yukarıdan oynatılan bir kukla türüdür. Aynı zamanda Fransızca bir kelime olan 'marionette' de denilmektedir. Orta Çağ’dan bu yana bilinen bu kukla türü on yedinci yüzyıl sonrasında Avrupa’da yaygınlık kazanmıştır. Dünyadaki birçok kukla tiyatrolarında, çok çeşitli sahne eserlerinin oynandığı kukla türüdür. Kullanım alanı en geniş olan kukla çeşidi olup, profesyonel bilgi gerektirdiği ve çok çeşitlilik gösterdiği için büyük kukla tiyatrolarında, özel atölyeler kurulmuştur. İpli kuklaların yapım ve oynatımı zor olmasına rağmen tercih edilme sebebi, tam vücut kullanımını ve daha fazla

hareket imkanı sağlamasından kaynaklıdır. Bu kuklaların vücutları tamam ve eklemlidir. Çünkü iç hareket ve sağlamlığı sağlamak için vücut uyumu ve tam bir iskelet gerektirir.

İpli kukla iskeletlerinde en çok kullanılan malzeme ahşaptır. Genellikle hem yumuşak ve hafif hem de dayanıklı olan ıhlamur gibi ağaçlardan yapılır. Eklemlerin fazla olduğu bu yapımlarda, ahşaptan sonra, tel, levha ve metal malzeme kullanılmaktadır. Kuklalar eklem yerlerine bir ip ile bağlanması ve bu iplerin 'T' şeklinde "kukla çatalı" adı verilen oynatım mekanizmasına bağlanarak hareket ettirilir. İpli kuklaların vücutlarında birçok oynak yer vardır. Organların oynaması çeşitli yerlerine bağlanan iplerle sağlanır. İpli kuklada en önemli bölüm, hareket ettirilecek organların ip ile bağlantısının doğru kurulmasıdır. Yeterli uzunlukta ip takılması, hareketin istenen yönde sağlanabilmesi için çita uzunluklarının iyi hesaplanması ipli kukla yapımının temelini oluşturur. İpli kuklaların boyları fazla büyük değildir. Kontrol çubuğu da 25 cm uzunluğundaki bir sopa ile buna çapraz olarak tutturulmuş daha kısa başka bir sopadan meydana gelir. Bu sopa kuklanın ağırlığını taşır. Küçük sopaya da kuklanın kulaklarının yanından gelen iki ip bağlıdır. Ellerden gelen ipler, kontrol sopasının önüne belden gelen ipler de arkasına bağlıdır. Kuklacı bazen ipleri, bazen de kontrol çubuğunu hareket ettirerek kuklaları oynatır. Bu kuklaların sahnesi tiyatro sahnelerinin bir benzeridir. Aradaki fark, ipli kuklaların girip çıkabilmesi için sahnenin iki yanının açık olmasıdır (Oral, 2003: s. 139).

İpli kuklalar perde gerisinden oynatılabildiği gibi perde kurmadan düz bir zemin üzerinde de gösterimi yapılabilir. Perde gerisinden oynatıldığında kuklacı sahnede görünmeyecek şekilde sahnenin arkasında yüksek bir yere çıkarak kuklaları sahnenin yukarısından oynatmaktadır. İpli kuklada perdenin boyutları oyunun dekoru, kuklaların hareket yoğunluğu ve oyuncu sayısına göre değişebilir. Her bir kukla, tek bir oynatıcı tarafından oynatılacağı için oyuna çıkacak kukla sayısı, perdenin boyutlarının planlanmasında için önemli bir etkidir. Genellikle tercih edilen oynatma tekniğinden farklı olarak daha küçük boyutlu ipli kuklaların bir masa üzerine kurulacak bir sahne veya boyna asılan, göbek hizasından aşağıya kadar uzanabilen küçük bir sahne üzerinde de oynatıldığı bilinmektedir. Küçük boylu kuklaların oynatıldığı bu gösteriler pratikliği nedeniyle sokak gösterileri için rahatlıkla uygulanabilen bir teknik olmaktadır (Özhan, 2010: s. 44).

Vücutlarının tamamı seyredilen ve oynatılan ipli kuklaların büyüklükleri, el kuklalarından farklıdır. İnsan kuklalarının boyu bazen aslı kadar olabilmektedir. İplerinin karışıp aksaklığa sebep olmaması sebebiyle, kuklalar en uygun yerde asılı olarak beklemelidir. Kuklaları üstten gören oynatıcılar, bakış acısı dolayısı ile kuklaları tam boy görerek kontrol imkânı sağlayamamaktadırlar. Bu durum ise, özellikle insan kuklalarında ayakların yere basıp basmadığını görme imkânını engellemektedir. Fakat oynatıcı kuklanın hareketlerini hissetmelidir. Oynatıcı, elindeki çubuğa bağlı iplerin hangisinin, kuklanın neresine bağlı olduğunu çok iyi bilmelidir. Kuklayı oynatıcının kullanabilmesi onun başarısına kolaylıklar sağlayacaktır. Kuklaların duruşları aslına uygun olmalıdır. Meselâ özellikle insan kuklaları eğik durmamalıdır. Sahneye giriş ve çıkışlarda; kuklalar, kulisi kullanmalı ve görünür şekilde, yukarıdan indirilerek veya yukarı çekilerek, bir çirkinlik ortaya çıkarılmamalıdır. Özellikle insan kuklalarının yürüyüşlerine önem verilmeli, bu, bir sürükleniş durumunu almamalıdır. Ayakları görünmüyorsa bile, yürüyüş sekmeler şeklinde uygulanmalıdır. Oynatımda aceleci olmamalı, kuklanın hareketleri, konuşmalarına ve davranışları uyum içinde olmalıdır. Bazı durumlarda bir İpli kuklayı, birden fazla kişi oynatabilir. Bunlar ya büyüktür ya da hareketleri farklı olabilir, fakat bu farkı azami duruma indirmek gerekir. İpli kukla oynatımı, ayrı bir tecrübe ve beceri gerektirir. Oynatımı büyük ustalık, dikkat ve tecrübe gerektiren bu kuklalarla müzikali sirki orkestralı konser gibi çok zengin gösteriler sunulabilmektedir (Oral, 2003: s. 39-52).



Görüntü 2.3. "Prague Quadrennial", 18-28 Haziran 2015(kişisel arşiv)

İpli kuklanın ilk olarak 1884 yılında yayımlanan ‘kukla’ başlıklı yazıda batı kuklasının III. Ahmet döneminde Paris’e gönderilen yirmi sekiz Mehmet Çelebi’nin yanındakilerden birinin bu kuklayı getirdiği ve ilk defa Damat İbrahim Paşa’nın huzurunda düzenlenen bir eğlencede görüldüğü yazmaktadır (And, 1985, s. 264). Daha sonra geçtiğimiz yüzyılın sonunda İngiliz kuklacısı Thomas Holden tarafından Fransız tiyatrosunda gösterilmiştir ve bu gösterinin ipli kuklaya oldukça büyük bir etkisi olmuştur. Holden’den sonra Halim Bey adında biri de Padişah önünde ipli kukla oynatmayı başarmış. Holden, kuklacılığı yaymakla kalmamıştır, bugün bile Türkiye’de arada bir rastlanan kukla ilânlarında kuklaya Holden kuklaları dendiği görülmektedir (And,1969, s.102).

Holden kuklalarından ilk etkilenen kişi Emin Bey’dir O’nun programı da tıpkı Holden’nin programına benzemektedir. Şu oyunları oynamıştır: İki kumrallar, Canlı iskelet, Av, Zencilerin konseri, Balıkların savaşı, Beş kuklanın dansı, Kasap dükkânı, Doly Lokantada adlı oyunlardır. Holden’den etkilenen diğer bir kuklacı Cemil Mehmet Bey’dir. Onun programındaki Holden’e benzerlik açıkça bellidir: Akrobatlar, Zencilerin Konseri, Pantomime ve ünlü Baby, Denizde balıklarla, Elektrik ışığıyla Niyagara Şelâlesi adlı oyunları oynanmıştır. Bunların dışında başka kukla temsilleri de verilmiştir. Bunlardan biri Mutsos Kuklalarıdır (And, 1969, s. 103).

2.3. GÖLGE KUKLA

Gölge oyununun ilk örnekleri Doğu ve Güneydoğu Asya'da görülmektedir. Göçlerin ve ticari güzergahların etkisiyle dini ritüeller barındıran bu gösteriler batıya taşınmıştır. Bir gölge oyununu sergilemek için perde, iki boyutlu kukla ve ışık kaynağı bulunması yeterlidir. Oynatıcı önemli olduğu kadar iki boyutlu figürler de izleyicinin etkilenmesi açısından oldukça önemlidir. Perdeler üzerinde iki boyutlu figürlerin kullanılarak gölgelerin yapılması ilk drama denemeleri kadar eskidir. Ancak yaygın olan görüş bunun ayin ve dini törenlerden kaynaklandığı şeklindedir. Asya'da sergilenen gölge oyunlarının bir parçası şeklinde dini özellikleri yer aldığı görülmektedir. Gölge tiyatrosunda elle oluşturulan temsili hayvan figürleri (eşek, tilki, kuş, kuğu, kartal vb.) başlangıç olarak kabul edilmektedir. Sonrasında el ile hareket kazandırılan, zıplayan ve dönen düz kuklalar ip bağlanarak hareket ettirmeye başlanmıştır. Gölge tiyatrosu, iki boyutlu kuklaların, tasvir veya silüetlerin beyaz bir perdenin arkasında oynatılması ile sergilenir. Diğer kukla tiyatrolarından farklı olarak kuklanın kendisi değil perde üzerinde oluşturduğu etki izlenmektedir. Kuklalar çoğunlukla deriden yapılmaktadır ve önemli olan figür, ışık kaynağı ve perde birlikteliğinde oluşturulan etkidir. Gölge oyununda temel olan figür yani tasvirdir. Perdeye gölgesi düşen oyunun baş aktörüdür. Her bir figürün temsil edeceği karaktere, o karakterin yer alacağı oyun ve oyundaki görevi de göz önünde bulundurularak yapılmaktadır. Geleneksel yöntemlerin yanında gölge oyunu tekniği farklı malzemelerin de kullanımıyla tiyatro oyunlarında gerçek oyuncularla gerçekleşmesi zor görünümünün elde edilmesine olanak tanımaktadır (Ersan, 2011: s.7-8).

Uzak doğuda Hindistan, Java, Çin, Japonya, Tayland gibi ülkelerde geçmişi çok gerilere uzanan gölge tiyatrosu 13. yüzyılda Mısır'a ulaşmıştır. Osmanlı imparatorluğuna Mısır'dan geçen Gölge Oyunu burada Karagöz gölge tiyatrosu olarak yayılmış ve toplum eğlencelerinde çok popüler olmuş bu coğrafyadan, Yunanistan'a ve Balkanlara ve Kuzey Afrika'ya uzanmıştır (Ersan, 2011: s.6)

Ülkemizde bilinen en yaygın Gölge Tiyatrosu oyunu, iki ana karakterin yer aldığı 'Karagöz ve Hacivat' oyunlarıdır.



Görüntü 2.4. Karagöz-Hacivat (<http://www.bursanindegerleri.com/kulturel-degerler/hacivat-karagoz/>)

2.4. SOPALI KUKLALAR

Genellikle aşağıdan idare edilen ama ayakları da olan kuklalardır. Arka taraftan vücudun çeşitli kısımlarına bağlı olan bir değnek mekanizmasıyla idare edilirler. Endonezya adalarında yaygın olarak oynatılan geleneksel “wayang golek” kuklaları bunlara örnek verilebilir. Kuklaların ağaç veya metal sopalar takılarak oynatılan türüdür bu kukla türü gölge oyunu ile karıştırılabilmektedir. Fakat sopalı kuklalarda sopaların duruş şekli farklılıklar gösterir. Bunlar; gövdeden aşağıya doğru dikey sopalarla oynatılanlar hem gövdeden aşağı dikey sopalarla hem de yatay sopalarla oynatılanlar, yatay sopalarla oynatılanlar ve dikey sopalarla oynatılanlar (Özhan, 2010: s. 45-46).



Görüntü 2.5. Sopalı Kukla (Özhan, 2010: s.38)

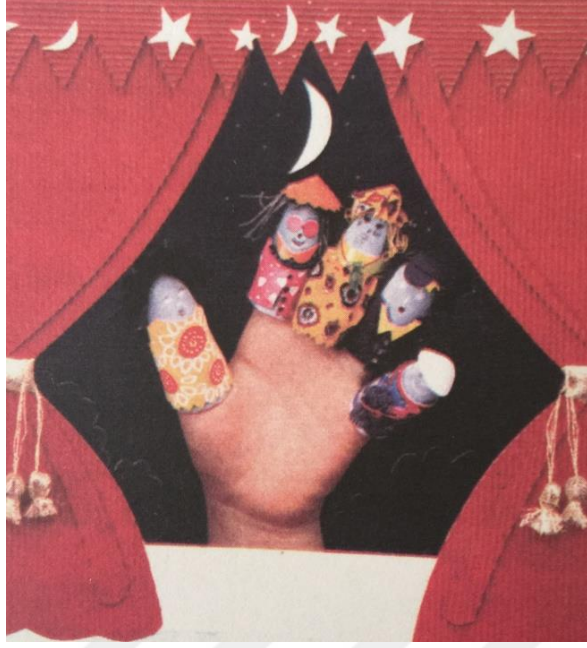
Ünver Oral sopalı kuklayı şöyle tanımlamıştır.” Sopalı, insan kuklaları, bir baş ve altında torba görünümündeki vücuttan meydana gelirler. İçinde ‘T’ şeklinde ve genelde tahtadan yapılan iskelet bulunur. İskeletin üst parçası omuz görevini yüklenir. Ortasında baş vardır ve iki ucundan da kollar sarkar”.



Görüntü 2.6. Gölgeden aşağı dikey sopalarla oynatılan Sopalı Kukla (Özhan, 2010: s.45)

2.5. PARMAK KUKLALARI

İsimden anlaşılacağı gibi, parmak uçlarına yapılan en küçük kuklaların oynatılmasıyla gerçekleşen kukla çeşididir. Parmak kuklaları kartondan, ahşaptan, plastikten, kâğıt hamurundan yapılabileceği gibi el örgüsü olarak ta yapılmaktadır. Hatta pinpon topu boyutundaki topların parmak uçlarına takılarak oynatılabilmektedir. Parmak kuklaları genellikle küçük topluluklar ve çocuk eğitimi amaçlı gösteriler gerçekleştirmektedir. Bu kukla türü için özel sahneye gereksinim duyulmamaktadır. Her parmağa kukla takılması gerekmemektedir boş parmakların kuklayı tamamladığı durumlarda olmaktadır (Oral, 2003: s.133).



Görüntü 2.7. Parmak Kuklası (Özhan, 2010: s.44)

2.6. CANLI KUKLALAR (MASKELİ VEYA KOSTÜMLÜ KUKLA)

Bu kuklaların oynatım tekniği canlı oyuncuların maske takarak yada kuklaların içine girerek oynadıkları kukla tekniğidir. Son yıllarda tercih edilen bu tür tiyatro sahnelerinde oynandığı gibi sokak tiyatrolarında da rahatlıkla oynanabilen bir tekniktir (Oral, 2003: s.141).



Görüntü 2.8. War Horse, (Londra National Theatre, 2007)



Görüntü 2.9. War Horse, (Londra National Theatre, 2007).

Canlı kukla yapımı demek, içine insanın gireceği, hareket edeceği ve kuklayı oynatabileceği şekilde giyiminin yapılması demektir. Canlı kuklalar insandan küçük olmamalıdır (Oral, 2003: s.141).

2.7. SU KUKLASI

Kökeni Vietnam'a dayanan su kuklaları, tahtadan yapıp sahne olarak da havuz kullanılan kuklalardır. Su altında gizlenen uzun çubuklarla oynatılırlar. Vietnam'ın geleneksel su kuklaları Unesco Dünya Somut Olmayan Kültürel Miras listesinde bulunmaktadır. Çeltik tarlalarında çocukları eğlendirmek amacıyla başlamış, kendi aralarında da ilgi görünce gelişerek zamanımıza kadar ulaşmış bir gösteri sanatına dönüşmüştür. Bu iş için ayrılmış özel tiyatro binaları bulunmaktadır. Sahne özel olarak hazırlanmakta ve sahnenin içinde bir havuz bulunmaktadır. Kuklalar ahşaptan, onları oynatmaya yarayan çubukları ise bambudan yapılmaktadır. Genellikle su perileri, köylüler, askerler, ejderhalar, anka kuşları, balık, ördek, kaplumbağa gibi tipler kullanılmaktadır. Gösteri esnasında ejderhaların ağzından su fişkırtması, dumanlar çıkması gibi görsel efektler de kullanılmaktadır. Sahne açıldıktan sonra müzik icra edecek sanatçılar sahnenin sağında ve solunda yerlerini alırlar ve canlı olarak sunumlarını yaparlar. Gösteri boyunca kuklaları idare eden sanatçılar, bambu perde

arkasında ve suyun içinde kalmak suretiyle oyunlarını gerçekleştirmektedirler. Gösteri bittikten sonra selamlama için çıkmaktadırlar (<http://gezgin-yuzlersitesi.com/gidilen/su-kuklari-vietnam-gezgin-yuzler-grubu/>).



Görüntü 2.10. Vietnam Su Kuklası gösterisi

Dünyadaki Kukla Festivalleri

- Almanya: Fiden International Puppetry Festival
- Arjantin: International Festival of Puppetry Al Sur
- Bulgaristan: International Puppet Theatre Festival
- Danimarka: Borhnholm Puppet Festival, Festival of Wonder - Silkeborg Dukketeaterfestival
- Endonezya: Pesta boneka
- Fransa: Festival Mondial des Theatres de Marionnettes
- Güney Kore: Chuncheon Puppet Festival
- Hırvatistan: Pupteatra Internacia Festivalo
- Hollanda: International Pop Arts Festival, Puppet International
- İngiltere: Witham International Puppetry Festival, Skipton International Puppet Festival
- İskoçya: manipulate
- İspanya: Guant - Festival Internacional de Teatre de Titelles de Valls, Titeremurcia, MITSol. Muestra Internacional de Titiriteros Solistas, Titirimundi, Fira de teatre de titelles de lleida, El Rinconcillo de Cristobica

- İsviçre: Figuren Theater Festival Basel, International Week of Puppet Country Neuchâtelois, Figuresco - Festival de Marionnettes pour enfants, Figura Theaterfestival Baden
- Kanada: Festival de Casteliers, International Festival of Animated Objects
- Portekiz: International Festival of Puppetry and Animated Forms
- Sırbistan: International Festival of Children's Theatres
- Slovakya: Bábkarská Bystrica
- Slovenya: Poletni Lutkovni Pristan Tayland: Harmony World Puppet Festival
- Türkiye: İstanbul Kukla Festivali, İzmir International Puppet Days
- USA: National Puppetry Festival, Chicago International Puppet Theater Festival, La MaMa Puppet Series, Puppets in the Green Mountains.

2.8. FESTİVAL TİYATROSU

Tiyatro en az iki bin beş yüz yıllık, karmaşık bir sanat dalıdır. Bu kadar uzun bir süre içinde, birçok değişim geçirmiş ve birçok farklı yol izlemiştir. Tiyatronun bugün gelmiş olduğu nokta da bizim tiyatro deneyimimiz M.Ö beşinci yüzyılda yaşamış olan Yunanlara kesinlikle garip gelirdi çünkü onlar şafakla birlikte bir açık hava tiyatrosunda toplanır, yaklaşık on yedi bin kişi eşliğinde, gün ışığında sahnelenen ve tüm gün süren bir dizi oyun izlerdi. Tiyatro deneyimleri içinde yaratıldığı kültürler gibi, çeşitlilik gösterir. Bize bugün tanıdık gelen uygulamalar, tiyatronun engin çeşitliliğinin sadece sınırlı bir bölümünü kapsamaktadır. Kukla da bu çeşitliliğin ve kültürel yapının bir parçası olmuştur (Brockett ve Ball, 2018: s.3).

Kuklanın nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı tiyatro tarihi gibi belirsizdir. İnsanlık tarihinin bilinen en eski zamanlarında, kabilenin refahı için hayati olduğu düşünülen çeşitli törenlerde, tiyatro için gerekli olan gösteri alanı, icracılar, masklar, kuklalar ya da makyaj, kostümler, müzik, dans ve seyirci gibi unsurlar çoktan kullanılmıştı. Söz konusu eski törenlerin işlevi nadiren sanatsal olmuştur. Bu törenler, daha ziyade av ve savaşta başarı, insanların ve toprağın verimi ve evrensel çerçevede insanlığın konumu için baharın dönüşünü kontrol ettiği düşünülen doğaüstü güçlere atfen gerçekleştirilmiştir. Törenlerin tiyatroya katkısı hikâye anlatıcılık ve taklit gibi uğraşları olmuştur. Tiyatro merkezinde oyun, gösteri ve rol gibi kavramları

barındırmaktadır ve kendilerini başkalarını eğlendirmek adına, kostümler giyip oyunlar oynayarak çocukluk dönemlerini sonlandıramamış olan yetişkinlerin ürünüdür. Tiyatronun en temel tanımı birilerinin birileri için icra ettiği şey olmuştur (Brockett ve Ball, 2018: s.5).

Varlığının ilk iki bin yılında, Batı Tiyatrosu, bugün bildiğimiz ve yalnızca son dört yüz yıl önce ortaya çıkmış olan profesyonel ve ticari tiyatrodan oldukça farklıdır. M.S. on altıncı yüzyıla kadar, Batı dünyasında tiyatro, öncelikle festivallerin bir parçası olarak icra edilmektedir. Toplum tarafından desteklenen ve toplum için sahnelenen tiyatro, her sene yalnızca kısa dönemler boyunca, tanrıya sunu olarak ve genel nüfusun eğlenmesi için sahnelendiğinde görülebilmektedir. Ortaçağ, dini ve seküler seremonilerin insanların hayatında önemli yer tuttuğu bir dönem olduğu için, diğer birçok kutlama da teatral öğelerden faydalanmıştır. Bu çeşitlilik içinde, dini tiyatro en önemli ve belirgin yapıda olanıdır. Toplumun en geniş ortaklık alanına giren kesimine diğer bütün türlerden daha çok hitap etmiş ve dönemin yücelttiği konuları en bütüncül şekilde bünyesinde barındırmıştır. Değişimi getiren olgular arasında; toplum tarafından din önemini sürdürürken bir taraftan da dünyevi konulara olan ilgi artmıştır, uzun zamandır göz ardı edilmiş olan alanlardaki öğretilerde bir yeniden doğuş yaşanmıştır. Tiyatral gösteriler Mısır'da, Yunanlar Atina'da ilk Dionysos için festivaller düzenlemeden çok daha önce yapılmış olması; fakat bu etkinliklerin törensel ayin mi, teatral gösteri mi yoksa ikisinin birleşimi bir gösteri olduğu kesin bilinmemektedir.

Tiyatro'nun kaynağı kabul edilen ritüeller de bir seyirci, oyuncu ayrımı olmamıştır. Hatta daha da önemlisi, mekân sınırlaması yoktu ve her yer sahneye dönüşebilir. Antik Yunan'da politik nedenlerle kentlere taşınan tiyatro burada bir sanat formuna ulaşmış ve ilk kez sahne ve seyir alanı kesin bir biçimde birbirinden ayrıştırılmıştır. Rönesans Tiyatrosu'nda ise, tiyatro kapalı yapıların içine girmiş ve çerçeve sahnesi olan tiyatro binaları inşa edilerek sahne ve seyir alanı arasındaki ayırım düz bir bağlantı çizgisine indirgenmiştir. Bu durum, seyircinin daha da pasifleşmesini artırmıştır. Sonuç olarak tiyatronun dönüşmüş olduğu form çağdaş tiyatronun en büyük eleştiri konularından birini oluşturmaktadır. Tiyatro her zaman kendini yeniden yaratmak, seyircileri şaşırtmak ve memnun etmek için yeni yollar bulmuş ve bulacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEV KUKLALAR

Dev kelimesinin sözlük anlamına bakınca; ‘*masallarda, söylencelerde çok iri, çok korkunç, olağanüstü güçlü olarak sözü edilen, genellikle kötücül olan uydurma yaratık*’ veya ‘*yapı olarak çok büyük, çok iri, olağanüstü irilikte olan (insan ya da hayvan, vb.)*’ karşımıza çıkar. Dev kuklalar; büyük boyutlu kuklalar, devler, büyük ölçekli kuklalar, normalden büyük kuklalar gibi farklı şekillerde anılmaktadır. Bir kukla yalnızca kendi normal boyutunu değil, ortalama bir insanın boyunu da geçecek kadar büyük ise dev olarak adlandırılabilir ya da orijinal boyutundan büyük olarak yapılmış olan böcek, çiçek ya da hayvan biçimli kuklalar da dev olarak nitelendirilebilir. Fakat tam olarak dev kukla denilmesi için insan boyutundan da büyük olmalıdır.

Kuklalar, tüm dünyada tarih boyunca hangi boyutta olursa olsun dini ayinler için kullanılmış ve halen daha kullanılmaya devam etmektedir. Dev kukla gösterilerini incelerken; ritüel-dini gösteri, politik eylem gösterileri ve merasim, tören, performans diye sınıflandırmak mümkündür. Dev kuklalar diğer kukla türleri gibi, tüm dünyada oldukça geniş bir tarihi geçmişe sahiptir. Dev kuklaların geçmişi, tanrı ya da kutsal güçlerin temsili olarak kullanıldığı, erken çağ ritüel ve dini geçit törenlerine kadar dayanmaktadır.

Orta Çağ’da Antik Yunan Dionysos şenlikleri sırasında gerçekleşen geçit törenlerinde, Zuni ritüellerindeki Shalako kuklaları ve dini öyküleri görselleştirmek için sahne aksesuarı olarak, dev kuklaların kullanıldığı bilinen törenlerinden yalnızca bir kaçadır. Çağımızda halen Afrika’da, New Mexico’da ve Hindistan’da dev kuklalar dini törenlerde kullanılmakta, Çin’de Çin Yeni Yılı Festivali çerçevesinde ejder dansı olarak anılan gösteri için ejder kuklası kullanılmaktadır. Belçika’da da devam etmekte olan Ath Devlerin Geçidi isimli festivalde dev kuklalar ile bir geçiş töreni gerçekleştirilmektedirler. Devam etmekte olan bir başka gelenek ise New York’ta, ilk defa 1927’de yapılmış, Amerika’nın ünlü kuklacılarından Tony Sarg’ın tasarladığı dev şişirilebilir kuklaların yer aldığı Macy’s Şükran Günü Geçidi’dir. Bu figürler, Grippo and Hoskins’in adlandırdığı gibi “dev karakter balonları”dır (Ersan, 2019: s.531).



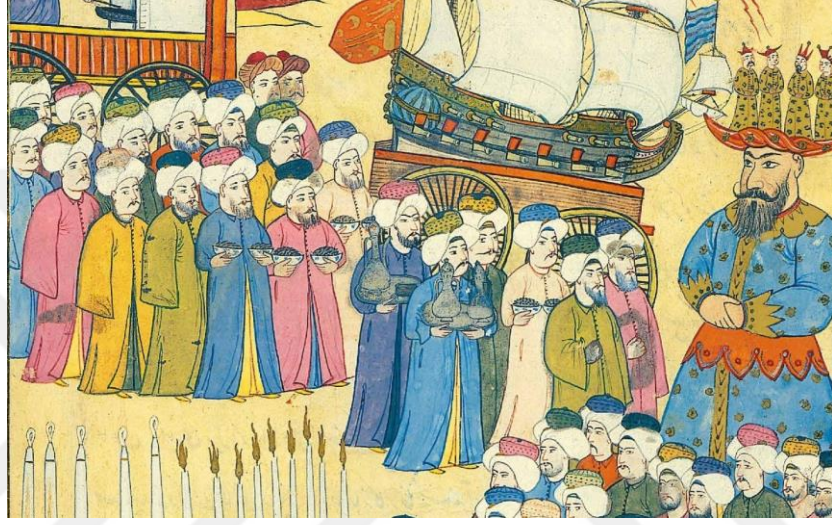
Görüntü 3.1. Zuni kachina doll, Kachina Doll (Ainshi Koko)
(<https://study.com/academy/lesson/zuni-tribe-facts-history-culture.htm>)



Görüntü 3.2. Shalako (Giant Courier Gods Of The Rain-Makers)
(<https://www.gettyimages.ie/photos/zuniculture?mediatype=photography&phrase=zuni%20culture&sort=mostpopular>)

Osmanlı'da on yedinci yüzyılda dev kuklalara yine sokakta rastlıyoruz. İki insan boyunda bazen daha da büyük yapılabildiği, hareket ettirilebilen bu kuklalar şenliklerde kullanılmıştır. Bu, içinde adam ya da adamlar girerek hareket ettirilen büyük boy bir kuklaydı. Eski kaynaklar bu kuklalara "suret-i div-i mehîb" demektedir. İsimlerinden de anlaşıldığı gibi çok büyük kuklalardır. Şenliklerde bu kuklaları görmüş İtalyan gezgini Pietro della Val-le dev kuklalar için şu şekilde bahsetmektedir:

" ...Sokaklarda zaman zaman kasnakların üst üste konmasından ve bunun üzerine eteklik gibi bir bez sarılmasından yapılmış büyük heykel gezdiriliyor. Napoli'de 'vertugade' adı verilen bu İspanyol eteği- içine giren bir adam hem heykeli taşıyor hem de ona İspanyol dansı 'Ciaccone' ye benzer bir sarabande dansettiriyordu; bu heykelin iki yüzü vardı, bir yüzü kötü kişi yüzü, öteki ise boynuzlu bir koç başına benziyordu; nedenini kendileri de bilmeden Türk'ler bunun için deve geçiyor diyorlardı. " (And, 1969: s. 97). Surname'de yer alan Levnî'nin dev kuklalardan bazıları:



Görüntü 3.3. Başında dans eden kuklalar taşıyan otomat Surname-i Vehbi'de yer alan (XVII. Yüzyıl, Levnî) dev kuklalar (And, 2014: 328).

'Kalaycılar çadır şeklinde kalaylanmış bir örtü içinde yabancı adamı suretinde düzme bir insan icat etmişlerdi ki başında dört kukla dans eder, örtüsü etrafında fişekler patlar, göbeği üstündeki bir tenekeden su akar.'



Görüntü 3.4. Bir yüzü kadın, bir yüzü erkek olan bir kukla, elindeki yapma bebekle oyunlar sergiler (Levni, 1720).

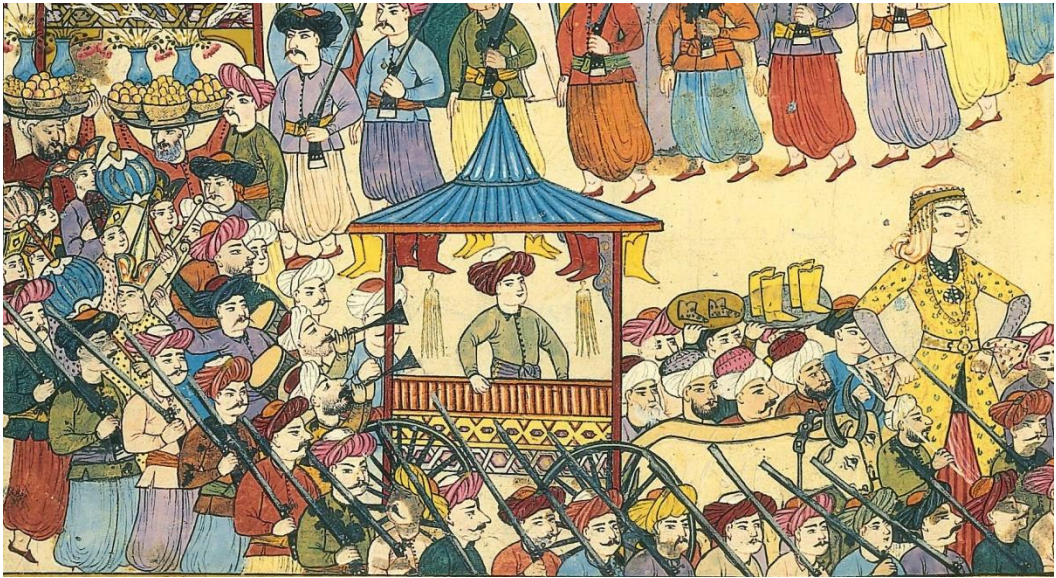


Görüntü 3.5. Sandalcıların Afgan Kürdlerine benzetilen korkunç kuklası. (Levni, 1720)

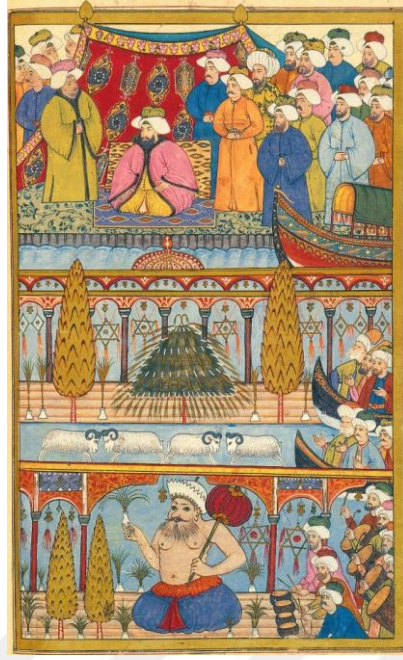


Görüntü 3.6. 1720 şenliğinde Acem kılıklı kuklalar ve toslaşan mekanik koçlar. (Levni, 1720)

‘İki peyker mühîbü’l-heykel, irikıyım iki düzme adam, bayram kuklası kılığında, ince kuzu derisinden çehrelerle hileci devler suretinde oyunlar oynadı, sandalların üzerinde şenlenerek geçtiler, etrafa fişekler saçtılar ve sadrazamdan bahşişler aldılar.’



Görüntü 3.7. Ayakkabı esnafının ürettiği kâğıt kız Cemâl (Levni, 1720).



Görüntü 3.8. Dev suretli tuhaf heykel ve toslaşan mekanik koçlar (Levni, 1720).

Haliç üzerindeki bir salda korkunç dev suretinde acayip ve garip bir heykel var idi ki gulyabani ona nispetle cennet hurileri gibi sevimli ve güleç kalırdı. Bu heykel seyredenleri ürkütür ve şaşırtırdı... Korkunç post giyimli çobanlar kılığında bir kukla [Levnî bunu çizmiyor] koçları kışkırtmak için salın zemininden tavana doğru sığıyordu. Bu kuklayı yöneten makara ve ipi çalıştıranlar gizlenmişti. (<https://www.beyzatih.com/osmanli-tarihi/osmanli-festival-oyuncaklari-tasvir-sanati-ve-mekanik>)



Görüntü 3.9. 'Tarascon Yaratığı', Fransa (And, 2003, s.544)

Kukla kitlesel bir sanattır ve diğer sanat dallarından farklı olarak hem an'a dayanan bir süreçtir hem de zamana yayılıp daha geniş bir kitleye ulaşmak amacı taşır.

Kendine özgü anlatımlarıyla, yaşamın anlamını, insanın varlığını konu olarak ele alır. Kukla, seyirci arasında duygusal bağdan çok görsel bir etkileşim gerçekleştirir. Kuklanın ilk kaynaklarının görüldüğü ritüel dönemlerde, eylemler bütün toplulukla birlikte yapılırken, sonraki dönemlerde bu büyük bir değişime uğramıştır. Eyleme katılımı sınırlanmıştır. Belli bir azınlığın kültürel geleneği haline gelen kukla, biçim ve içerik kurallarıyla da sınırlanarak, olayları ifade edemez hale gelmiştir. Sokaktan alınmış binalara, sahnelere sıkıştırılmıştır. Geleneksel tiyatro mekanlarının aksine, sokakta gerçekleşen bir gösteride, devler dahil olsun ya da olmasın, ilgi doğal olarak anında değişecektir. Sokak tiyatrosu veya sokak gösteriler seyircisinin elinden, ne isterse onu yapma özgürlüğünü almaz. Sokakta olmak kişiyi, aynı karnaval ve maskeli eğlencelerde olduğu gibi geleneksel tiyatronun katı kurallarından özgürleştirecektir.

Tiyatro özel bir mekana veya sahneye bağlı olarak ortaya çıkmamıştır; açık havada, kapalı bir mekanın bağlayıcı kalıplarından önce tiyatro vardır. Taklit, eylem ve topluca katılım ilkeleri çerçevesinde mask ve dans gibi anlatım olanaklarını kullanarak gerçekleşmiş ritüel ve yine ritüelistik geçit törenlerine köklenen bu sanat her çağda açık havada da icra edilmiştir. Antik Yunan'da tiyatro binası kullanılsa da açık hava amfi tiyatro biçiminde olmuştur. Roma İmparatorluğu döneminde Mimus oyunları, Ortaçağ gizem (mystery) oyunları arabaların üzerinde, geç Ortaçağ ve Erken Rönesans'da, Commedia dell'Arte sokakta oynanmıştır (Ersan,2019: s. 530).

Gösteri sanatları gezici sokak toplulukları sayesinde yayılmıştır. Kuklalar için boyut söz konusu olduğunda ise devler elbette sokaklara, açık havaya aittir. Geçmişten bugüne binlerce yıldır, geçit törenleri, eylemler, performans sanatı ve tiyatro gibi sebepler, günlük hayatın uğraşlarının ötesinde insanları bir araya toplayan sebepler olmuştur. Çağdaşlaşma ile birlikte insanları bir araya getiren, bütünleşmeyi sağlayan bu ortak yönler toplumsal değişimlerle azalmıştır. Gelişen teknoloji, iletişim biçimlerinin değişimi ve toplumsal ihtiyaçların hızla farklılık göstermesi tiyatro ve sahneleme açısından da değişimi zorunlu kılmıştır. Sanat disiplinlerinde gerçekleşen bu değişim rüzgarı Avant-garde hareketlerinin zeminini oluşturmuştur. Bu bağlamda hem kumpanyalar deneysel çalışmalarda bulunmuş hem de disiplinler arası çalışmalar sahne sanatları önderliğinde farklı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu da kuklanın çok yönlü olduğunu ortaya koymaktadır. Çağa ayak uydurmaya çalışan kukla gösterilerin amacı; tek başına yeniliği ortaya koymak değil, geleneksel olandan faydalanarak ortaya çağa

uygun gösteriler çıkarmaktır. Çağdaş kuklada ipli kukla, gölge kuklası, el kuklası gibi geleneksel teknikler gelişen teknoloji ile harmanlanmış ve çağdaş sahneleme de kullanılmıştır. Çağdaş kukla oyunları genel itibariyle kültürler ötesi bir yapıya sahiptir. Çağın gerekliliği ile başlayan Avangart akımların bir sonucu olarak farklı sanat disiplinlerinden oluşan sanatçılar birlikte üretmek konusunda isteklidir ve kukla sanatı da bu üretime katkı sağlayacak konuma sahiptir. Gelişen teknolojinin getirilerinden olan hızlı iletişim ve ulaşım araçlarının yaygın kullanımı kültür sınırlarını azaltmaktadır ayrıca sanatsal iletişim açısından etken olan görsel imgelerin hızlı yayılmasını sağlamaktadır. Bu durum sanatların içinde doğdukları kültür sınırlarının hızlı dışına çıkıp farklı kültür ve festivallerde gösteri yapma ve tanınma olanağı sunar (Ersan, 2019: s.114).

İletişim açısından etken hale gelen görsel kültür kukla sanatını da işlevsel bir hale getirir. Kukla seyirci ile iletişim kurabilen etkili görsel imgesi yüksek olan bir araç durumundadır. Çünkü yapılan araştırmalar ortaya koymuştur ki görüntünün iletişim yöntemlerinde en etkili yöntem olduğu yönündedir. Kukla tiyatrosu da binlerce yıldır izleyicisine anlatmak istediğini görsel imgeler yoluyla iletmeyi başarmıştır. Oyunların sözlü ya da sözsüz olması çok fazla etkilememiş, kuklanın görsel ifade biçimi anlatmak istediğini ortaya koymuştur. Avangart akımların öncülüğünü yaptığı disiplinler arası işbirliği ve özgürleşme kukla tiyatrosunu etkilemiştir. Kukla disiplinler arası çalışmalarda, görsel sembol işlevi görmektedir. Geleneksel olarak ilk ortaya çıktığından beri görsel bir dil kullanan kukla çağdaş biçimde, görsel anlatımına simgesel bir boyut kazandırarak anlam oluşturmaya çalışmıştır. Kukla, seyircinin algısını ve hayal gücünü önemser. Kukla insanoğlunun gerçeğine hizmet etmek zorunda değildir. Kuklanın göstergeleri tamamen yaşamın göstergeleri değildir. Aynı zamanda kuklanın asal meselesi yaşamın taklidi değildir. Boşluk doldurma kukla gösterisinin çok önemli bir parçasıdır. Seyirci kuklayı izlerken gerçek hayatından değil imgelem dünyasından yardım alır. Nesnenin canlanışını hayal eder (Ersan, 2019: s.118).

Kukla sanatında geleneksel öğeler devamlığını korusa da kültür sınırlarını zorlayan disiplinler arası çalışmalar ortaya koyan sahnelemeler mevcuttur. Kültürler arası etkileşimin hızı ile özellikle uluslararası seyirci önüne çıkan oyunların anlaşılır olması son derece önemli olmasından çoğunlukla oyunlar sözsüz ve genele hitap edecek biçimde görsel imgesi yüksek olan oyunlar tasarlanmaya çalışılmıştır. Sahnelen

oyunlarda genellikle yaygın olan imgelerden ve kodlardan faydalanılmaya gidilmiştir. Kuklayı biçimlendiren; tasarım, hareket, içeriğin uyumlu bütünlüğü izleyici tarafından tanınmasının ve algılanmasını sağlar. Kukla tarihçisi Henryk Jurkowski çağdaş kukladan söz ederken’’ kukla kişisel ya da politik ifade için kullanılsa da yapay bir sanat değil disiplinler arası bir sanattır ve disiplinler arası metotlar kullanılmalıdır’’ demiştir (Ersan,2019: s.119).

Kukla tiyatrosunun gelişimi, Antik Yunan'dan on dokuzuncu yüzyıla kadar oldukça uzun bir zaman dilimine yayılır. İlk başlarda büyüsel yanıyla ön plana çıkan bir tür olarak kabul edilmiş olan kuklanın tiyatro sahnesindeki varlığıyla da etkilemiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde, kukla sanatı üzerine düşünen ve araştırma yapan kuramcılarının çalışmaları, kukla sanatının kendine özgü olan niteliklerinin ortaya çıkmasını, belirlenmesini sağlamıştır. Kukla ister bir bebek olarak algılsın, ister canlı oyuncuyu taklit ettiği düşünölsün, isterse dinsel bir metafor olarak görölsün, sahnede hepsinden daha ötede kendine has teatral bir edime sahiptir. Çünkü kukla aslında bir nesnedir; malzemedir. Sokaktaki devlerin teatral midir? Sorusu için; Ragnhild Tronstad'un Could The World Become A Stage (Dünya Bir Sahne Olabilir miydi?) adlı makalesinde teatrallığı şöyle tanımlar. ‘‘Teatrallik gerçek uzam ile kurmaca uzam arasındaki ilişkide bulunur. Gerçek uzam orada olan, var olandır. Kurmaca uzam ise oyuncu ya da seyirci tarafından yaratılan hayali uzamdır. Teatrallığın oluşabilmesi için seyircinin gerçek uzamı, kurgusal bir çerçeveden görmesi gerekir. Bu kuklanın varoluşunun doğasında mevcuttur. Kurmaca uzam onun canlandığı yerdir, gerçek uzam ise bir nesne bir malzeme oluşuna vurgu aldığı noktadır. Seyircinin zihninde gerçek ile kurmaca sık sık yer değiştirir. Bu zihindeki değişim kuklacının konumuna göre de farklılaşır ve kukla seyirci ilişkisini etkiler’’(Dr. Beliz Güçbilmez'in Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Yüksek Lisans programı kapsamındaki "Tiyatronun Kavramları" dersi için çeviren: Zeki Tüzün).

Çağdaş kukla tiyatrosu, kuklanın kendine özgü estetik boyutunu araştıran, kuklayı sanatsal bir form olarak çeşitlendiren denemelere sahne olmaktadır. Kategori olarak merasim,tören,performans çerçevesinde bulunan dev kukla kullanan kumpanyaları bulunmaktadır. Bu gruplar; Royal De Luxe, Compagnie Malabar, Carros de Foc Street Theater ve Close-Act Theatre kukla topluluklarıdır. Ayrıca Bread and Puppet Theater (1960) ve esas ilhamlarını Bread and Puppet'tan alan In The Heart of The Beast Kukla

ve Mask Tiyatrosu (1973) Amerika'nın dev kuklaları ve geçit törenlerini bugün hala kullanmakta olan iki önemli tiyatrosudur (Ersan, 2019: s.533).

3.1. BREAD AND PUPPET THEATER

Bread and Puppet Tiyatrosu, 1963 yılında New York'ta Peter Schumann tarafından kurulmuştur. Grup çocuklar için çubuk kukla ve el kuklası gösterileriyle başlamıştır. Heykel, müzik, dans ve dilin eşit ve ortak olduğu daha karmaşık tiyatro parçalarını bir araya getirmiştir. Zamanla kuklalar büyümüş ve büyümüştür. Noel, Paskalya, Şükran Günü ve Anma Günü'ne yönelik gerçekleşen yıllık gösteriler genellikle çocukları ve yetişkinlerin katılımları ile gerçekleştiriliyor ve bu gösteriler sokakta yapılmıştır. Vietnam Savaşı sırasında, Bread and Puppet, yüzlerce insanı içeren uzun süren alaylar ve gösteriler düzenlemiştir. 1974'te Bread and Puppet, Vermont'un kuzeydoğu krallığındaki Glover'da bir çiftliğe taşınmış. Çiftlikte bulunan 140 yaşındaki samanlık ahırını kademli kuklalar için bir müzeye dönüştürülmüştür. İki günlük bir açık hava kukla festivali olan Yurtiçi Diriliş Sirki 1998 yılına kadar her yıl yapılmıştır.

Bread and Puppet, gelirini hem Amerika kıtasında hem de yurtdışında yeni ve eski yapımları gezmekten ve Bread and Puppet Press'in afiş ve yayınlarının satışından elde etmektedir. Bugün Bread and Puppet, ülkedeki en eski, kâr amacı gütmeyen, kendini destekleyen tiyatro şirketlerinden biri olmaya devam etmektedir. Gezici kukla gösterileri, grup üyeleri tarafından sunulan tiyatro eserlerinden ve birçok gönüllünün katılımı ile gerçekleştirilen geniş kapsamlı ve çeşitlilik göstermektedir.

Bread and Puppet Tiyatrosunun kurucusu Peter Schumann grubu hakkında şöyle bahsediyor;

“1961-62 kışında Putney School'un dans öğretme başvurumu reddetmesi ve bunun yerine benden kuklacılığı ders dışı bir faaliyet olarak sunmamı istediler. Bu daha sonra bir Putney kukla şirketi olan Moosach Kukla Tiyatrosu'nu (seyahat eden bir ve iki kişilik bir treyler tiyatrosu) ve 1963'te bir ekmek yapımcısı tiyatrosu olan Bread and Puppet Tiyatrosu fikrini verdi. Bread and Puppet, ekmek yapımı ve sanatın yaratıldığı anlarda ekmek satılmaması esasına dayanır ve bu anlar kapitalist kültür ve alışkanlık karşıtı olarak yaratılır. Bu nedenle kukla gösterisi sadece bir kukla gösterisi değil, aynı zamanda bir arada ekmek etkinliğidir. Bread and Puppet işletmesi olarak başlangıcından

itibaren iki tür gösteri yapmaya karar verdik: içerideki izleyiciler için içerideki gösteriler ve gösterilmeyen siyasi caddeye ait dış gösteriler. Her iki tür gösteri de, bize geldikleri günün aciliyetlerini ele alıyor. Bu kırk yıl süren kuklacılık sırasında, binlerce dans ve müzik yapan kukla operatörü, dünyanın her yerindeki sokak ve plazalarda gösterilerine devam etti. Vermont'a Yerli Diriliş Sirkimizin ve diğer yaz şovlarının bir parçası olmaya geldi. Yüce Olan'ın lütfuyla, yüzlerce heykel olayını ve eylemci içerikli ezoterik müzikalleri yaparak hayatta kaldık ve hatta bazen büyüdük ve birkaç dakika daha uzun süre devam etmeyi umuyoruz”.

Peter Schumann, tiyatroyu ve tüm sanat türlerini kesinlikle gerekli görüyor. 1968'de tiyatrosu şöyle tarif eder: “Tiyatro, ekmek gibidir.... Bir zorunluluk gibi. Tiyatro bir din biçimidir. Eğlencelidir”.

Schumann'a, Bread and Puppet'nın ya da başka herhangi bir sanatsal grubu içinde; “Tüm sanatlar gerçek ve ihtiyaç duyulan bir şey olmak ve insanların yaşamlarında yapabilecekleri bir şey olmak isterdi- insanların ihtiyaç duyduğu, kişisel yaşamlarında ve ortak yaşamlarında olmak. Cenazelere hizmet ediyorlardı, düğünlere hizmet ediyorlardı, çocuk doğuruyorlardı ve pek çok işleve hizmet ediyorlardı. Şimdi tüm bu işlevler toplum tarafından çok ticari ve kontrol edilebilir bir şekilde halledilir, böylece sanat bir elitist işlevi yerine getirmeye başlamıştır”.

Peter Schumann, hiçbir zaman sanattan canlılık ve büyüme olasılığından vazgeçmemiştir. 1990'ların başında, kukla tiyatrosunun hayat veren ama aynı zamanda statüko tarafından sorgulanmasına neden olan beş yönünden bahsetmektedir. Birincisi, kuklacılığın insan otorite veya sorumluluk yapılarına karşı herhangi bir ciddiyet veya saygıdan arınmış olduğunu söylüyor. Canlı performans sergileyenlerin daha az kabul görebileceği bir kukla ile her türlü hedefte eğlenmek mümkündür. Bir düzeyde, kuklaların bizi güldürmesini bekleriz ve sık sık yaparlar. Bir diğerinde, sosyal eleştiriler sunarlar ve umarım izleyicinin ortaya koydukları sorular hakkında düşünmelerini sağlar.

Schumann'ın gördüğü gibi kukla tiyatrosundaki bir sonraki değişim veya benzersiz unsur, diyalog üzerindeki harekete vurgu yapıyor; bu dilin yazılı veya sözlü sözcüklerden daha fazlasını içerecek şekilde yeniden tanımlanmasıdır. Kuklalara, okumaları için ses ve metinler verilse bile, öncelikle jestle iletişim kurmaları gerekir. Schumann, konuştukları zaman geleneksel formda değil, hakaret ve kakma şeklinde olduğunu söylüyor. Benzer şekilde, doğal oyunculuk tarzı kukla performansına uygun

değildir. Kuklaların oyunculuğu öngörülemez ve aynı zamanda iddiasız olmalıdır. Motivasyonlar basit ve anlaşılır ve çok az karmaşıklık içermelidir. Öte yandan, eylemlerinin kısıtlanamaması veya insan aktörlerinin eylemleri kadar kolay bir şekilde bastırılmaması gerçeği kukla aktörlerini ve bazı izleyiciler için daha karmaşık hale getirmektedir.

Kukla tiyatrosu, diğer disiplinlerden ödünç aldığı için de önemlidir. Bread and Puppet tiyatrosunda müzik sadece müzik olarak vardır. Ticari tiyatro ve filmlerde müzik, bir eylemin veya görsel sahnenin altını çizmek için kullanılır ve kendi yararına neredeyse hiç kullanılmaz. Schumann, hepimiz için ortak olan seslerin yapımında, her türlü bulunan enstrümanları ve yaşamdan objeleri bulmaktadır. Ses fikirlerinin doğrudan belirli bir görsel ile ilişkilendirilmesi gerekmez, ancak bir tür sanatsal ifade olarak tek başına durabilir. Schumann'ın tiyatrosu, müziğin yanı sıra, heykel bilgisi ve tecrübesini de içeriyor. Kendi "kuklalarını" yarattıkları bağlamda anlaşılması en önemli ve kolay olan "toplumsal olarak gömülü heykeller" olarak tanımlıyor. Schumann'ın estetiği bir kez daha anti-elitist ve sınırlayıcı kuralları olan karmaşık sanat formlarından ziyade basit sağduyu kavramlarını veya fikirlerini temsil eden heykelleri görmek istiyor.

Schumann'ın Vermont veya New York'taki bir çiftliğin etrafında toplanmış kukla yapımları, Yıllık Yurtiçi Diriliş Sirki, gönüllüler tarafından grup projesinden biraz bağımsız olan ifadeleri olarak ortaya konan politik hiciv, dans, müzik, geçit töreni ve çok önemli gösteriler gerçekleştirmiştir.

Schumann'ın çalışmasında neredeyse evrensel olarak mevcut görünen ilk unsur, özellikle büyük odalarda (kiliseler gibi) veya dışarıda olanlar, ana karakteri temsil eden bir tür dev çubuk kukladır. Bu karakter ister büyük bir eliyle, bir nimet hareketi, ister başka bir kukla olsun, isterse insan boyutundan daha büyük olan en az bir kukla vardır. Bu kuklalar, kafayı destekleyen en az bir uzun kutup ya da kâğıt makinesinden ya da silahlar için kullanılan çeşitli yöntemlerle çalıştırılmaktadır. Genellikle kollar, birbirinden ve kafadan bağımsız olarak, ilave çubuklar veya doğrudan insan manipülasyonu yoluyla kontrol ettirilir. Genellikle "kolların" kendileri basitçe başın "omzundan" elde asılan, bir çubuk veya bir sanatçı tarafından desteklenen, bol dökümlü bir bezdir.

Kariyerinin farklı dönemlerinde, Schumann bireysel insan sanatçısını az ya da çok kullandı, ancak çoğu durumda bu sanatçı maske kullanarak nötralize edilmiştir. Yine bunlar, aktörlerin kendi parçalarının bir parçası olarak giyip manipüle ettiği büyük boy tam kafa parçalarıdır. Bazen, büyük kafaya eşlik edecek büyük elleri de olabilir. Bu kuklalar soyutlamalar olarak kalır. Bu şekilde Schumann, yorum çeşitliliğinde bir tür evrenselliğe kavuştuğunu söyler. Kuklalar çok özel bir karakterle sınırlı olmadığından tekrar tekrar kullanılabilirler. Schumann'ın tiyatrosu, zaten karmaşık bir hikaye anlatmaktan çok karakterlerle ilgili ve bu tanımlanabilir karakterlerin tekrar kullanılması karakterlerine boyutlar katmaktadır. Aşağıda dört örnek sunulmaktadır.

İlk örnek Mesih figürüdür. Tabii ki bu karakter tekrar tekrar ortaya çıkıyor, özellikle de her yıl Noel ve Paskalya'da New York'taki kiliselerde gösterdiği performanslarda.

Fatso Amca, Schumann prodüksiyonlarında yıllardır kullanılmış olan bir diğer önemli karakterdir. Büyük kafası ve iş kıyafeti ile (genellikle tam kafa maskesi takan canlı bir oyuncu tarafından gerçekleştirilir) Fatso Amca, Amerika Birleşik Devletleri ve Batı kapitalizmini en açık haliyle temsil eder. Robert Hamilton, tezinde bu kuklanın "kötü toprak sahibi, iş adamı, Başkan Nixon, Başkan Johnson ve bir devi" temsil etmek için kullanılabileceğini belirtmektedir.

Bread and Puppet Tiyatrosu'ndaki karakterlerin de insan olması gerekmez. Bir bombardıman, Schumann tarafından kariyerinin çeşitli noktalarında birkaç parçanın öne çıkma sebebi olmuştur; 1930'larda Nazi Almanyası'nı ailesiyle kaçma deneyimini ve o zamandan beri dünyanın dört bir yanındaki masum kadın ve çocukların bombalama olaylarının yaşanması. Düzlem imgesi, Schumann tarafından erkenden icat edilen ve farklı bağlamlarda tekrar tekrar kullanılan "Gri Bayanlar" karakterlerinin bulunduğu sahnelerde güçlü bir şekilde ortaya çıkıyor. Hamilton onları özellikle belirli olmayan "fikir maskeleri ve fikir kuklaları" ile gruplandırır. Bu kadınlar, Orta Amerika'daki köylüleri, II. Dünya Savaşı'ndaki askerlerin annelerini (veya başka herhangi bir savaşı) genel olarak toplumun ezilenlerini temsil etmektedir.

Peter Schumann'ın kendisi büyüleyici bir karakter. Geniş ilgi alanları ve sanatına olan bağlılığı, politik yönelimli performansları için ona güçlü bir temel sağlar. Kariyeri boyunca çeşitli malzeme ve kukla türlerinden faydalandı. Amerika Birleşik

Devletleri'ndeki tarihi 30 yıldan fazla sürdürdü, bu süre zarfında birçok imge ve karakterden tekrar tekrar faydalandı. Schumann'ın kendisi gibi, ancak kuklalar değişmeye devam ediyor.



Görüntü 3.10. Bread and Puppet Theatre'in kurucusu ve yöneticisi Peter Schumann, "Köşeler, yara dikeylerin eğik gücünden yaratılıyor" diyor.



Görüntü 3.11. Paramparça Dünyalar



Görüntü 3.12. Paramparça Dünyalar



Görüntü 3.13. Paramparça Dünyalar

3.2. ROYAL DE LUXE

1979 yılında Fransa'nın Aix-en-Provence şehrinde Jean-Luc Courcoult tarafından kurulmuştur. Grubun ilk prodüksiyonu 1979'da Jean-Luc Courcoult, Véronique Loève ve Didier Gallot-Lavallée'nin yöneticilikleri ile gerçekleşmiştir. Üçlü 1980'de "Büyük dondurucunun Gizemleri" adlı yeni bir prodüksiyonla gösterilerini gerçekleştirmiş ve aynı zamanda gösterilerini yazmak için kullandıkları çok kanallı kaset modelinin başını çeken Royal de Luxe adını almıştır. Grubun en önemli özelliklerinde biri, seyircileri bir odaya sürüklemek yerine dışarı çıkararak izleyiciye ulaşmanın daha kolay olduğuna inanıp bu gösterilerini sokaklarda ve halka açık alanlarda oynamış olmalarıdır. 1981'de Cevennes dağlarındaki Saint-Jean-du-Gard'a taşınan grup, burada "La Mallette Infernale" ve çocuk şovu "Croquenitule ve Crolenotte", "Cours Mirabeau'nun Papa'nın Nimet" ve " "Asansörde Terör" (1981-1982), "Ayakkabı Otoparkı", "Kentsel Reklamcılık", "Waterclash Yarı Finali" ve "Kalp Bidesi" (1983) pek çok gösteri gerçekleştirmiştir. Bu gösteriler, Almanya ve İtalya da dahil olmak üzere Fransa ve yurtdışında gösterildi ve genel halk ve tiyatro yapımcılarının dikkatini çekmeye başarmıştır. Grubun gösteri konuları genellikle kent kültürünün, modern gündelik hayattan nesnelere ve geleneksel olmayan konuları içene almıştır. 1984 yılında, grup büyümeye başlamış, çeşitli eğlence biçimleri üzerinde çalışmaya başlamıştır. Özellikle, üç güne kadar uzanan bir gösteri geliştirmişler, bu gösterilerde önemli olan, şehre uyum sağlayarak bütün bir şehre bir hikaye anlatabilmektir. "The Bracciano Gölü" (1984) ve "Büyük Memeliler, Bir At ve Bir Mavna Arasındaki İnanılmaz Aşk Hikayesi" (1985), Nimes FERIA için "Roland'ın Dönüşü" ve "Remington District Corporation" adlı gösteriler bunlardandır. Grup için tiyatronun bir başka şekli de "Şehir Meydanı Tiyatrosu" kavramıdır. Yıkıcı mizah ve sosyal alaka sayesinde, hem ulusal hem de uluslararası alanda büyük başarı elde etmiş, yirmi iki Avrupa ve Latin Amerika ülkesinde, Afrika ve SSCB'de iki yüz kırk kez gerçekleştirilmiştir. 1988'de Royal de Luxe Kuzey Afrika'ya gitmiş, burada yeni ilham bulmak ve Batılı izleyicilerin alışkın olduğu şeyden farklı olacak yeni tiyatro biçimleri geliştirmektir. Bu fikir, şirketin gelecek yıllarda yurtdışına daha fazla yolculuk yapmasına yol açacaktır ve grup çok fazla gösteri gerçekleştirmiştir. Ekim 1989'da Toulouse'a geri döndüğünde, şirket Nantes belediye başkanından bir davet almış ve onlara Loire nehrinin kıyılarında kullanılmayan bir deponun kullanılmasını sağlamıştır. Burada "Fransa'nın Gerçek

Tarihi” üzerine çalışan bu yeni mekânında, 1990'da Palais des Papes'in önünde, Festival d'Avignon'da beş kez yapılacak olan bir “Kent Meydanı” eserinin çalışmalarına başlamıştır. Bu çalışmalar neticesinde grup, Fransız tiyatro kurumları tarafından kabul görmeye başlamıştır. 1991'de “Fransa'nın Gerçek Tarihi” Avrupa'da on altı kez, Fransa'da on dokuz kez, Paris'teki La Defense'da iki defa 10.000'den fazla izleyiciye oynanmıştır. 1992, Royal de Luxe tarafından başlatılan ve tasarlanan Cargo 92 turu başlamıştır. Amerika'nın keşfedilmesinin beşinci yüzyılın anısına yapılan bir gösteri topluluğundan oluşmaktadır. Ancak, Cargo 92 diğer turların çoğuna benzemiyor: dört şirketi bir araya getirmiştir; Philippe Découflé dans şirketi, Mano Negra grubu, Philippe Genty kukla şirketi ve Royal de Luxe hepsi aynı Melquiades adlı bir kargo gemisindedir. Kargo bölümünde, Royal de Luxe ekibi, Güney Amerika'daki her durakta halkı ağırladıkları bir Fransız şehir caddesi kuruyor. Böylece, “Fransa'nın Gerçek Hikayesi” Latin Amerika'nın Atlantik sahilinde yedi ülkede ve altı limanda Caracas (Venezuela), Bogota ve Cartagena (Kolombiya), Santo Domingo (Dominik Cumhuriyeti), Rio ve Sao Paulo (Brezilya) 'da gerçekleştirilir.

1993 yılının başlarında, Latin Amerika'dan döndüklerinde, şirket Nantes'te dört aylığına yeni bir prodüksiyon üzerinde çalışmaktadır. "Trafik Sıkışıklığı" gösterisi doğmuştur, çatılarında sıra dışı sahneler bulunan yirmi araç, sabahları veya akşamları trafiğin yoğun saatlerinde şehri gösteriler düzenlemiştir. Bu prodüksiyonla, şirket seyircileri günlük tiyatro sahneleri sırasında tesadüfi tiyatro sahneleriyle buluşturmayı ümit etmiştir. Şans ve sürpriz, temel bileşenlerdir; halk şaşkın ve hazırlıksız olmalıdır. Dijon, Anvers ve Saint-Brieuc'taki sürücüler ve yoldan geçenler, bu hayali toplantılara tanık olurlar ve grup günlük gösterilerini insanların bu tanıklıklarıyla zenginleştirmiştir.

Eylül 1993'te Le Volcan ulusal tiyatrosu Royal De Luxe'i Le Havre'e davet etmiş bu davet üzerine, grup "Gökten düşen Dev" i yaratmıştır. İlk kez, bu gösteri şirketin üç gün içinde bir şehirde bir hikaye anlatması gereken güçlü arzuyu somutlaştırıyor: "Bir zamanlar bulutlarda yaşayan bir Dev vardı. Bir gün gökten ve bir bulvara düştü. Uyandı, insanlar onu bağladı, ertesi gün, herkesin eğlencesi için büyük bir kafeste kentin içinde yürüdüler, ancak her gece dev hayalleri kurdu ve insanlar hayallerinden korkuyorlardı. Onun uyumasını engellemek için büyük bir ışık duvarı vardı. O gece çok büyük bir rüya gördü, kafesini kırdı ve ışığı kaybıldı ... ". Her ne kadar hikaye bu şekilde sunulsa da, izleyiciler her günün nasıl açılacağını bilmiyor ve daha sonra ne

olacağını bulmak için sokaklarda Dev'i aramalıdır. Dev, tamamen kırmızı renkle giyinmiş oyuncular tarafından hareket ettirilir. Tousled saçlı, gözlerinde siyah bir görünüm ve diz kadar çıplak bacaklar. Bu Dev'in karşısına çıkan bu cana yakın karakterler Jules Verne ve Lilliputian'ları andırıyor ve bu fantastik dünyaya bir şeyler ekliyor. Bu, kasnakları ve ipleri kullanan, henüz doğmamış olan diğer Dev karakterleri, hareket ve nefes yoluyla canlandırarak olan aynı karakterlerdir.

Ertesi yıl birçok şehre davet edilen bu Dev'e ayrılmıştır. Calais, Nimes, Nantes ve Bayonne sokaklarında görülebilir. 1-4 Ekim 1993 tarihlerinde Le Havre'ye, "Cennetten Düştü Dev: Son Yolculuk" adlı yeni bir prodüksiyon için geri döndü. Le Havre'den kaçtığından beri, Dev seyahat etmeyi asla bırakmadı, şehirlere ve dağlara rastladı. Yerden bir volkanın karnına (adı Le Havre ulusal tiyatrosu Le Volcan'a atıfta bulunur) ve bu şehre geri döner, böylece insanlar onu büyük bir sal yapar ve Devler dalgalar tarafından taşınan kaybolur. Diğer şehirlerden geçtikten sonra, efsane izleyicilerin büyük zevklerine devam ediyor.

1994 yılının sonundan Mayıs 1995'e kadar, Royal de Luxe, standlarının ötesinde bir 'Şehir Meydanı' gösterisi hazırlamıştır; bu gösterinin iki bin önce Mısır'da gerçekleştirmiş bir festivalle(mitosla) bağlantısı bulunmaktadır. Gösteri ilk yılında büyük bir başarı sağlamıştır: 11 Fransız kentinde, Viyana'da ve Anvers'te 46 kez gösteri gerçekleştirmiştir. 1996 yılında, tüm Avrupa'da otuz dokuz kez oynanmış. Dev, Barselona'da dört gün süren bir gösteri gerçekleştirmiş; gösteri, Gaudi'nin Pedrera'sında oturan bir Dev'i Katalan kentine uyarlanmıştır. Gösterinin büyük bir başarı gerçekleştirdiği ve 200 ila 300 000 kişinin katıldığı tahmin edilmektedir.

Ekim 1997'den Mart 1998'e kadar Royal de Luxe, Afrika kıtasının orta batı bölümünde yer alan Kamerun'daki altı aylık bir tiyatro macerasına katılmış ve bu tiyatro oyunları Kamerun'da köy pazarında yapılmıştır. Royal de Luxe, performanslar sırasında oyuncular tarafından kontrol edecek her türlü mekanik nesne ile işletilen kuklaları yaratmak için Afrika masallarından yararlanır. Bu gezi sırasında bir sonraki gösterinin ana karakteri olan Küçük Siyah Dev'in ilk adımlarını atılmıştır.

1998'de, Royal de Luxe, Afrika'ya dayanan ve büyük şehirler için tasarlanan bir dizi gösteriyle Avrupa topraklarına geri döner. Önceki gösterilerin planını takip eden Dev ile yeni bir hikaye dizisi hazırlamış, "Afrikadan Dönüş" adı ile bir gösteriyi

sunmuştur.” Dev salıyla, kendisini ağırlayan ve küçük beyaz adamlarla ilgili hikayelerini anlattığı bir oğul veren siyah bir Giants köyünü keşfettiği Afrika sahiline taşınır. Bir gün, oğlunun gittiğini keşfederek, dev otobüsünün çatısına tünemiş onu aramaya başlar”. 1998'de, Dev ve oğlu üç Fransız şehirde (Le Havre, Calais ve Nantes) yanı sıra Belçika'nın Antwerp şehrinde gezintiye çıkmış. Her ikisi de Burkina Faso'dan elli beş müzisyenin getirdiği dört büyük müzik makinesinin ritmine uyarak bir geçit töreninde oyunlarını oynamıştır. 1999'da Royal de Luxe, daha hafif bir “Şehir Meydanı Tiyatrosu” stiline geri dönmüş ve 5 Haziran'da Kamerun maceralarından ilham aldıkları masaldan oluşan bir gösteri olan "Little Negro Tales Provisional Title" (Küçük Zenci Masalları Geçici) yarattılar. Özellikle oyun için tasarlanmış bir bankta oturan seyirci, şapkadan anlatacak hikayelerin sırasını çekiyor ve bu şekilde doğrudan gösteriye katılıyor. Ağustos 2000'den bu yana grup, iki yeni kukla oluşturulmasıyla geçit töreni çalışmalarına devam ediyor. Devlerin geleneğinde yeni bir hikâye giriyor, Little Giant'ın bir zürafa ve onun bebek zürafası ile karşılaşmasını içeren “Zürafa Avcıları” doğuyor. Nantes'te yaratılan bu hikâye on binlerce izleyiciden önce Le Havre ve Calais'ta anlatılmış. 1993'ten bu yana, bu üç şehir bu Dev hikayelerin kilit aşamaları olmuştur ve devlerin destanını özenle ve dikkatle takip etmişlerdir.

2001 yılının baharında, Royal de Luxe, Shaanxi eyaletindeki uzak bir köy olan Guan Cun'da uzun süre kalmak için Çin'den ayrıldı ve beraberinde “Küçük Zenci Masallar” ı aldı. Altı Çinli sanatçı takıma katıldı ve üç aylık provaların ardından, şirket Nantes'e "Little Chinese Tales Revised And Corrected By Negroes." (Küçük Çin Masalları Zenciler Tarafından Düzeltildi) ve geri döndü. Gösteri, Ekim ayına kadar Paris ve Nantes'te otuz kez oynandı. Nisan 2002'de Royal De Luxe, bu yeni hikayeleri tanıtmak ve Yasak Şehir'deki imparatorluk akşam yemeklerini tanıtmak için Hue Festivali'nde Vietnam'a davet edilmiş ve gösterini yapmıştır. 2005'te Royal de Luxe'ün de aralarında bulunduğu başka gruplarla birlikte düzenlenen bir gösteri oynanmıştır. Bu gösteri, Latin Amerika ve Avrupa'da birçok festival gezisi başlamadan önce, Şili'nin Santiago şehrindeki Uluslararası Tiyatro Festivali'nde gerçekleştirilmiştir.

Bu yılın mayıs ayında, grup "The Visit Of The Sultan Of The Indies On His Time-Travelling Elephant" (Hintli Sultanın Filiyle Zaman Ziyareti) ni yaratmıştır. Bir fille zaman ve mekânda gezegenin etrafında dolaşan bir padişahın öyküsüdür ve binlerce hikâyenin tadını çıkarmak için yüzbinlerce insan katılmıştır. Nantes'te, bu büyüleyici

dev destan ile birleşme kenti canlandırıyor ve birkaç günlükte olsa, izleyiciler küçük bir kz arasındaki hikyeyi ve karılamaya takip etmişlerdir.

2007 yılında, Uluslararası Festival Tiyatrosunun isteği zerine, Royal de Luxe, devlerin arasına bir gergedan katılmış, yeni bir Dev hikayesi sunulmuştur. Royal de Luxe katıldığı tüm festivallerde Şehrin tarihi gemiŖine uygun yeni bir Dev hikayeleri yaratması iin görevlendirilmiştir. "Titanik ve Derin Deniz Dalgıcının Küçük Kızı", "Berlin Rendez-Vous" (Berlin Duvarı'nın yıkılıŖının 20. yldnmn kutlayan festival), Liverpool'da Titanik'in batmasının yüzüncü yılını kutlayan Giants'a efsanesinin son hikayesi "Sea Odyssey" festivallerden bazıları olmuştur.

2010 yılında Royal de Luxe atölyelerinde yeni bir Dev'in, "Guadalajara'nın Devi" adlı gösteri iin özel olarak yaratılmış Meksikalı bir köpek tanrısı olan bir Xolo'nun doęuŖunu gerekleŖmiŖtir. Devler destanının bu bölümü 23-28 Kasım 2010 tarihleri arasında Meksika'nın Guadalajara kentinde, Bağımsızlık İki Yüzlü ve Meksika Devrimi'nin 100. yldnmn kutlamak iin sunulmaktadır.

2014 yılında, Royal de Luxe kukllarına yeni bir Dev katılmıŖtır; "Ağustos 1914 Anıları", bu gösteri Birinci Dünya SavaŖı Yüzüncü Yılına adanmıŖ anma törenlerini baŖlattır. Büyükanne Devi, 1914'te Kral'ın alayıyla birlikte kaan mutlu insanların hikayesini anlattı. Küçük Kz-Dev ve Deep Sea Diver ile Perth'deki (Avustralya) Anzak'ın yüzüncü yldnmn kutlayan destansı bir gösteri gerekleŖirmiŖtir.

Sokak tiyatrosu Royal de Luxe, dünyanın dört bir yanında sahne almakta ve esasen devasa, karmaŖık kukllar kullanarak günlerce süren hikayelerini anlatarak tüm Şehirlerde dolaŖmaktadır. Kuklacılar, caddeleri, parkları ve su yollarını aŖarak, yol boyunca hikayelerini gerekleŖtiren devasa kuklları yönetiyorlar. Burada toplananlar, Belika, Meksika, Almanya, Ŗili ve İngiltere'den bazı son Royal de Luxe performanslarının görüntülerinden oluŖmaktadır.



Görüntü 3.14. 2 Ekim 2009, Almanya. Sanatçılar tarafından işletilen dev bir kukla, (The Atlantic, 2012)

Sanatçılar tarafından işletilen dev bir kukla, Almanya'nın Berlin kentinde yürür. Fransız kukla sokak tiyatrosu Royal de Luxe, Berlin'deki Alman Birlik Günü çevresinde açık hava performansları sergilemiş. Sanatçılar, 20 yıl önce Berlin Duvarı'nın yıkılışını anmak, ayrılık ve toparlanma hikayesini anlatmak için dev kuklaları kullanmışlardır.



Görüntü 3.15. 22 Nisan 2012, 'Derin Deniz Dalgıcı, Küçük Dev Kız ve köpeği Xolo, (The Atlantic, 2012)

Sea Odyssey finalinde, Liverpool, İngiltere'de binlerce insan tarafından izlenen piroteknik duman yoluyla Mersey Nehri boyunca yelken açıyor. Son üç gün boyunca Fransız sokak tiyatrosu Royal De Luxe, Sea Odyssey'i hayata geçiren devlerle, Titanic'te bir komiser olarak çalışan genç bir kızın yazdığı bir mektuptan esinlenen bir aşk hikayesini anlatırlar.



Görüntü 3.16. 5 Mayıs 2006, Londra, (The Atlantic, 2012)

5 Mayıs 2006, Londra. Yüzlerce insan, Royal de Luxe'un "The Sultan's Elephant" adlı açık hava performansı ile Mall alışveriş merkezinde yürüyen dev bir mekanik fil'i izliyor. Hikaye de, küçük bir kızın hayali file seyahat eden bir Sultan'a anlattı. Sultan filinin zaman makinesini arıyor.



Görüntü 3.17. 20 Nisan 2012, Liverpool, (The Atlantic, 2012)

5 Mayıs 2006, Londra. Yüzlerce insan, Royal de Luxe'un "The Sultan's Elephant" adlı açık hava performansıyla Mall alışveriş merkezinde yürüyen dev bir mekanik fil'i izliyor. Hikaye de, küçük bir kızın hayali file seyahat eden bir Sultan'a anlattı. Sultan filinin zaman makinesini arıyor.



Görüntü 3.18. 2 Ekim 2009, Berlin. Dev bir kız, (The Atlantic, 2012)

2 Ekim 2009, Berlin. Dev bir kız, sokak gösterisinin ikinci günü hareket etmeye başlamış. Dört günlük sokak performansının, Royal de Luxe'nin The Giants adlı bir masalına dayanan gösteri Almanya'nın yeniden birleşmesinin yıldönümüdür. Küçük Dev Kız 5.5 metre boyunda 9 ton ağırlığındadır.



Görüntü 3.19. 3 Ekim 2009, Berlin, (The Atlantic, 2012)

3 Ekim 2009, Berlin. Royal De Luxe üyeleri, Spree nehrinden dev bir kukla kaldırıyorlar. Alman Birleşme Günü vesilesiyle, sokak tiyatrosu grubu iki dev kukla oyununu gerçekleştirmiştir. Dev dalgıç kuklası ise 9.5 metre boyunda ve 25 ton ağırlığındadır.



Görüntü 3.20. 20 Nisan 2012, Liverpool. Küçük Kız Dev, (The Atlantic, 2012) 20 Nisan 2012, Liverpool.

Küçük Kız Dev, İngiltere'de bulunan Titanic Sea Odyssey kuklalarının bir parçası olarak Liverpool sokaklarında yoluna devam ediyor.



Görüntü 3.21. 3 Ekim 2009, Berlin. Büyük Birleşme ve Küçük Birleşme, (The Atlantic, 2012)

Alman Birleşme Günü performansının bir parçası olarak Brandenburg Kapısı önünde buluşuyorlar.



Görüntü 3.22. 2 Ekim 2009, Berlin. Küçük Hintli Kız kukla, (The Atlantic, 2012)

2 Ekim 2009, Berlin. Küçük Hintli Kız kukla, bir gösteri sırasında şenlik ateşi yakarken şezlonglarda uyuyor.



Görüntü 3.23. 7 Temmuz 2006, Anvers. Sultan'ın Fili, (The Atlantic, 2012)

7 Temmuz 2006, Anvers. Sultan'ın Fili, 11 metre yüksekliğinde 42 tonluk mekanik fil ve Royal de Luxe tarafından bir açık hava tiyatro prodüksiyonunun parçası olan küçük bir kızın devasa bir kuklası.



Görüntü 3.24. 3 Ekim 2009, Berlin. Büyük Dev ve Küçük Dev, (The Atlantic, 2012)

3 Ekim 2009, Berlin. Büyük Dev ve Küçük Dev, sonunda bir araya geliyorlar, Alman Birleşme Günü onuruna Brandenburg Kapısı.

GÖSTERİLER

- 1979 : Boynuz1980 : Büyük dondurucunun gizemleri
- 1981 : Infernal trunk / Croquenitule ve Crolenotte
- 1981-1982 : Asansörde Papa / Terör tarafından Mirabeau'nun kurslarının kutsanması
- 1982 : Ayakkabı park yeri
- 1982-1983 : Kentsel reklamcılık
- 1983 : Kardiyak bide / Waterclash Yarı Finali
- 1984 : Bracciano gölü
- 1985 : Roland (de Roncevaux) 'un dönüşü / Hamburg kafesi / Remington District Corporation / Büyük memeliler veya bir at ile bir mavna arasındaki İnanılmaz Aşk hikayesi / Toulouse / Amnesium bulvarlarındaki mavna Parfüm roman-fotoğraf: ateş
- 1986 : Işık duvarı / tükürük üzerindeki otobüs
- 1987 : Desgarones1988 : Ağaçlardaki Ev / Buz Bloğundaki Piyano / Ağaçlardaki Arabalar
- 1990 : Fransa'nın Gerçek Tarihi
- 1992 : Kargo 92 (Bir kargo gemisinde Nantes'te bir sokağın yeniden inşası)
- 1993 : Trafik Sıkışıklığı / Gökyüzünden Düşen Dev (30 000 seyirci)
- 1994 : Cennetten Düşen Dev, Final Journey (210.000 seyirci)
- 1995 : Peplum1997 : Gergedan (903 000 seyirci) / Barselona'daki Dev (250 000 seyirci) / Kamerun'da 6 ay ikamet
- 1998 : Afrika'dan dönüş (450 000 izleyici)
- 1999 : Petits yarışması başlıkları, başlıklar2000 : Zürafalar avcısı (300 000 izleyici) / Çin'de üç ay boyunca ikamet
- 2001 : Petits yarışması chinois revus ve corrigés par les nègres
- 2003 : Küçüklerin sehпасı: Satış! Biri fiyatına iki gösteri
- 2005 : Şili şirketi Gran Reynata / Indies Sultanı tarafından ziyaret edilen Nantes / Foto-roman Satın Alma Müsteşarlığı'ndaki Madmen, Zaman Gezici Filini Ziyaret Etti (2 350 000 seyirci)

- 2006 : Dev: Pont du Gard'u ziyaret etti (10.000 seyirci)
- 2007 : Küçük Kız-Dev ve Gizli Gergedan, Santiago, Şili (1 000 000 seyirci) / Loire'deki ev / Reykjavik Şofben, İzlanda (50 000 seyirci) / Manken isyanı
- 2008 : Chilian şirketi Gran Reynata'dan Toni Travolta'nın Kabusları / Warrior'ın muhteşem hikayesi, Santa Maria, Portekiz'in canlı canlı gömülmesi (5.000 seyirci)
- 2009 : Titanik Devleri ve Derin Deniz Dalgıçları, Nantes (300 000 Seyirci) / Berlin Randevusu (1.500 Seyirci)
- 2010 : Davetiye, Santiago, Şili (1. 500.000 seyirci) / Deep Sea Diver, El ve Küçük Kız-Dev, Belçika'daki Antwerpen'de (800 000 seyirci) / Guadalajara'nın Devi, Meksika'da (3 500) 000 seyirci)
- 2011 : Nantes'taki El Xolo (600.000 seyirci)
- 2012 : Liverpool, İngiltere'deki Sea Odyssey (800 000 seyirci)
- 2012 : Güz caddesi 2014 : Planck duvarı, Nantes (500.000 seyirci)
- 2014 : Ağustos 1914 Anıları, Liverpool, Birleşik Krallık (1.000.000 seyirci)
- 2014 : Büyükanne, galaksiden Munster, Limerick, İrlanda'da bir tarlaya düştü (230 000 seyirci)
- 2014 : Dakar-Dakar
- 2015 : Giants'ın Perth, Avustralya sokağına inanılmaz ve olağanüstü yolculuğu (1.400.000 seyirci)
- 2015 : De Reuzen , Planck duvarı, Antwerpen, Belçika (900 000 seyirci)
- 2017 : Mechelen, Belçika'daki Minyatürler (Op.Recht.Festival)
- 2017 : "Devler" Büyük Davet, Montreal, Kanada (622 000 seyirci)
- 2017 : Franciscopolis, Le Havre, Fransa (600 000 seyirci)
- 2017 : Devlerin destanı, kaybedilen zamanın şövalyesi, Cenevre, İsviçre (850 000 seyirci)
- 2018 : Minyatürler, Santiago, Şili (Santiago, Mil Uluslararası Festivali)

- 2018 : Buzda Büyük Paten, Leeuwarden, Hollanda, Avrupa Kültür Başkenti (425 000 seyirci)2018 : Liverpool'un rüyası, İngiltere, Liverpool Avrupa Kültür Başkentinin 10 yıl dönümü (1.3 milyon kişi)

3.3. CARROS DE FOC STREET THEATER

Carros de Foc, Alicante'de (İspanya) bulunan bir sokak tiyatrosu şirketidir. Miguel Ángel Martín Bordera tarafından kurulan Carros de Foc, sokak animasyon grubundan geleneksel mekanlardan uzak yeni kentsel tiyatro konseptine doğru gelişmiştir. Gösterilerinde ki benzersiz özellikleriyle, şaşırtıcı showlar yaratmak için farklı sanatsal disiplinlerle birleşmiştir. Grup, İspanya'yı Avrupa ve Afrika'da farklı Sokak Tiyatrosu Festivallerinde temsil etmiştir. Grubun çalışma felsefesi, izleyiciyi sihirli ve fantastik atmosferlere taşımaktır. Işık efektleri, görüntü ve sesler ile rafine bir çalışma ile izleyicinin eşsiz bir deneyime katıldığı her kentsel alanı veya olayı dönüştürmeye çalışırlar. Grup gösterilerini, eşsiz ve inanılmaz atmosferler oluşturmak için hava akrobasi, dans, çember akrobasi, tiyatro performansı gibi farklı sanat disiplinlerini Giant Mobile Sculptures ile birleştiriyor. Dev Mobil Heykeller, hayata geçmiş gibi görünen büyük eserlerdir; 12 metre yüksekliğe kadar eklemli ve hareketlidirler. Gerçekçi görünüşleri onları şaşırtıcı kılmış ve hayvanları veya fantastik karakterleri temsil etmiştir. Grubun performanslarını yapılandığı, kendi tasarım ve üretimlerini, eksiksiz bir görsel deneyim yaratmak amacıyla sergilemektedirler. Karakterin tasviri, kostümler ve lateks detaylarına sahip vücutlar, hepsi farklı sanat disiplinlerinin katılımları ile daha yaratıcı bir güç ürünü haline gelen sergilerinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Grubun devleri yaratması için önce harika fikirlere ihtiyacı var ve bunun için Miguel Ángel Martín'in yaratıcılığını harekete geçiriyor. İlham almak için, etkinliğin tüm ayrıntılarını toplayıp, orada yaşayan insanların kültürünü, sahne, mekanın doğasını bilinmesi gerekiyor. Duygu atölyesinde, fikir gerçekten somutlaşıyor, Dev Kuklalar ve hikayelerin ana heykelleri yaratılıyor, son detaylara kadar parlatıldığı ve beklentilerin ötesinde geçmesi, arzuların yerine getirilmesi bekleniyor. Carros de Foc senaryoları ile bu dev dünyanın herhangi bir köşesi, insan hayatının neredeyse imkansız olduğu uzak ve hayal edilemez yerlere ulaşmayı amaçlıyor.

İspanyol tiyatro şirketi Carros de Foc'a dünyaca ünlü geçitlerde kuklalarıyla, olağanüstü kuklacılık sanatının, sokak tiyatrosunun ve akrobatik hareketlerinin birleştirildiği farklı tiyatro deneyimleri yaşatmayı hedefliyor. Dev kuklaların bazıları:



Görüntü 3.25. Alberto. (Carros de Foc, 2019) Çapı: 3m./Minimum yüksekliği:4,5m/Yüksekliği:8m./Ağırlık:400 Kg./Vinçli Ağırlık:12.000 Kg.

Alberto. Zaman ve yeteneği onu çok akıllı, nazik ve mütevazı bir adam yaptı. Belki de onun muazzam utancı onu sevimli bir insan yapar. Alberto deneyimlerini insanlara yaymak istiyor, böylece yeni kuşaklara örnek teşkil edecek ve insanları kendi hatalarını yapmamaya hazırlayacaktır.



Görüntü 3.26. Melek Dev Prens (Asla menşini bir kenara bırakma ve bunu kaderin için yap) (Carros de Foc, 2019) Minimum yükseklik: 4,5m.Maksimum yükseklik: 11m.Genişlik: 3m.Uzunluk: 8m.Ağırlık: 900 Kg.Çekiş tipi: Teleskopik vinç. Canlı ses: İstek üzerine.

Angel, saf kişiliğiyle, zenginlikle ve çocukluklarla dolu bir çocukluğun meyvesini ön plana çıkaran yakışıklı bir dev. Tahtı uzun zaman önce elinden alınmış ve şu anda, ihtiyacı olan tüm zavallı insanlara yardım edip ve savunma yapan birden fazla krallıkta tek başına yürüyor.



Görüntü 3.27. Euterpe Dev Kızı (Seni değiştirmek istemiyorum ama başka yollar göstermek istiyorum) (Carros de Foc, 2019) Minimum yükseklik: 4,5m.Maksimum yükseklik: 8m.Genişlik: 3m.Uzunluk: 8m.Ağırlık: 250 Kg Çekiş tipi: Teleskopik vinç. Vinç ile ağırlık: 12.000 Kg yaklaşık. Canlı ses: İstek üzerine.

Uzak bir gezegenden gelen bir genç. Bulunduğu yerin geleneklerini ve yaşam şeklini benimsemeye çalışmış ve sadece öğrenmek istiyor, bu yüzden yolculuklar ona bu kadar bilgellik getiriyor.



Görüntü 3.28. Salvador. (Carros de Foc, 2019) Minimum yükseklik: 4,5m.Maksimum yükseklik: 12m.Genişlik: 3m.Uzunluk: 8m.Ağırlık: 914 Kg. Çekiş tipi: Teleskopik vinç. Vinç ile ağırlık: 12.000 Kg yaklaşık. Canlı ses: İstek üzerine.

Orion'un hemen arkasında, yıldızların ötesinde olan ve göremediğimiz bir krallığa ait bir savaşçı. Salvador, herhangi bir nedenle empoze etmek için güç kullananları korkutmak için devası boyutuna sahiptir. Onları duymak isteyen herkesi korumak ve yaymak için inanılmaz hikayeler emanet edilmiştir.



Görüntü 3.29. Pedro Genç Dev (Hayal gücü, en olağanüstü maceraların efendisidir) Minimum yükseklik: 4,5m.Maksimum yükseklik: 7m.Genişlik: 3mUzunluk: 8m.Ağırlık: 250 Kg. Çekiş tipi: Teleskopik vinç. Vinç ile ağırlık: 12.000 Kg yaklaşık. Canlı ses: İstek üzerine.

Pedro, dünyayı olduğu gibi kabul etmeyen genç bir asidir, özgürlüğü sever. Pedro, her gün büyük savaşçıların maceralarına şakalar yapmak için sihir ve fantezi dolu ilham veriyor. Olağanüstü doğası onu değişimin en iyi arkadaşı yapar.

3.4. LA MACHINE

La Machine, 1999 yılında Fransa’da kurulan ve François Delarozière tarafından yönetilen bir sokak tiyatrosu şirkettir. François Delarozière liderliğindeki şirket, sıra dışı tiyatro objelerinin inşası için birlikte çalışan sanatçılar, teknisyenler ve tiyatro tasarımcıları sayesinde bir araya gelmiştir. Yaratımlarını hayata geçirmek için La Machine, biri Nantes'de diğeri Tournefeuille'de iki atölyesi mevcuttur. Tiyatro ve sanattan endüstri ve ileri teknolojiye kadar birçok farklı esnaf ve el sanatına ev sahipliği yapılmaktadır. İnsanların ve becerileri, yaratıcı sürecin özüdür felsefesine sahiptir.

“Hareketli Bir Nesne Yapmak Yaşayan Mimarlık Oluşturur. Hareket Yaşamın Anlatımıdır”.

François Delarozière topluluğunu şu şekilde tanımlar; “Uyguladığımız tiyatro sokak tiyatrosu ve sokaktaki aksiyondur. Sahneler, tüm insanlar tarafından günlük olarak kullanılan yerlerde gerçekleştirilir. Kısacası, özellikle onların gerçekleşmesini beklemeyeceğimiz yerlerde. Bir sokak köşesinde izleyicileri kasten şaşırtıp şaşırtırız. Ve

böylece, bu sokak sanatı, sokaklardaki bu sanat bize ortak bir hayal, birleştirici bir hayal etme fırsatı veriyor”.

François Delarozière, beş yıl süren tarımsal çalışmaların ardından güzel sanatlar yolunu seçti ve görsel sanatlarla ilgili tüm teknikleri keşfetmek için bu yıllardan tam anlamıyla faydalanmıştır. François çizim defterlerini fantastik makinelerin eskizleriyle kaplıyor ve çalışmalarının tüm yönlerini dikkatle gösteriyor. “Makinelerin iç kısımlarının, mimarisinin, çarklarının ve kasnaklarının görünür olmasını seviyorum, böylece işlerin nasıl yapıldığına dair bir fikir sahibi oluyoruz”. 1983 yılında Aix en Provence'de, cadde tiyatrosuna odaklanmış uzun bir arkadaşlıkla beraber çalıştığı Royal de Luxe şirketi ile tanıştı. En önemlisi, Dev, Gergedan, Küçük Dev, Zürafalar ve Küçük Kız Dev'in yapımını tasarlamış ve yönetmiştir. 1999'da, kar amacı gütmeyen bir organizasyon, tiyatro setleri inşa eden La Machine'i kurmuştur. Şirketin sanat direktörü olan François Delarozière, hareketli makinelerin sanatını ve izleyicideki duyguları uyandırma kapasitelerini durmadan inceler. Bu bakımdan sokak tiyatrosuna yaklaşımı, anlatıdan çok görsel tasarımıdır. François Delarozière aynı zamanda bir senarist ve yönetmendir. En son yarattığı “Long Ma Jing Shen”, 2015 yılında Pekin'de Çin-Fransız diplomatik ilişkilerinin 50. yıldönümü için oluşturulan Dragon-Horse'ı sahnelemiştir.

La Princesse adlı 60 metrelik mekanik bir örümcek, 2008 yılının Eylül ayında, kentin 2008 Başkenti Kültür kutlamalarının ana bölümlerinden biri olarak Liverpool'u ziyaret etmiştir. Bu örümcek, 8 bacak ve örümceğin diğer hareketlerini kontrol eden birkaç operatör tarafından işletilmektedir. St George's Hall ve Albert Dock gibi simge yapılarını ziyaret ederek şehri dolaştı ve her performansın sonunda sokaklarda yürürken ve metruk bir kule bloğunun yanına tırmanmıştır. Liverpool halkı büyük örümceği yüreklerine çekti ve binlerce kişi, kötü hava koşullarından bağımsız olarak gösteriyi gördü.

Fransa'nın Toulouse kenti “devasa örümcek ve Yunan mitolojisindeki efsanevi canavar olan ve yarı boğa ve yarı insan olan Minotaur gibi yaşam yaratıcılığını yaşatan sürükleyici bir sokak tiyatrosu biçimine teslim olmuştur. Bu gösteride, örümcek Ariadne uyuyan Minotaur Astérion'u bulur ve ısırıp onu tapınağın koruyucusuna dönüştürür.



Görüntü 3.30. Dev bir Minotaur olan Asterion, (TKSST, 2019) Dev bir Minotaur olan Asterion, 2 Kasım 2018'de Fransız sokak tiyatrosu şirketi La Machine'in şovu Le Gardien du Temple ("Tapınağın Koruyucusu") kapsamında Toulouse sokaklarında sahne alıyor.



Görüntü 3.31. Dev bir animasyon örümceği olan Ariane (The Atlantic, 2018)

1 Kasım 2018'de gösteri sırasında Le Gardien du Temple, dev bir animasyon örümceği olan Ariane, Fransa'nın Toulouse kentindeki Hôtel-Dieu'nun çatısından hareket ediyor.



Görüntü 3.32. Ariane 1 Kasım 2018 tarihinde Toulouse Hôtel-Dieu çatısından yükseliyor (The Atlantic, 2018)



Görüntü 3.33. Ariane, gösteri sırasında 1 Kasım 2018'de cadde seviyesine iner (The Atlantic, 2018)



Görüntü 3.34. Toulouse'un şehir merkezinde Ariane'in önünde geçit töreni yaparken sahne alacak olan müzisyenler, 2 Kasım 2018, (The Atlantic, 2018)



Görüntü 3.35. Ariane 2 Kasım 2018'de Toulouse'un şehir merkezinde (The Atlantic, 2018)



Görüntü 3.36. Ariane, 2 Kasım 2018'de Place du Capito (The Atlantic, 2018)

Bir kalabalığın ardından Ariane, 2 Kasım 2018'de Place du Capitole meydanına varır.



Görüntü 3.37. Ariane, 2 Kasım 2018'de Toulouse'daki Place du Capitole meydanında (The Atlantic, 2018)

Ariane, 2 Kasım 2018'de Toulouse'daki Place du Capitole meydanında bir kalabalığa doğru ayağa kalkıyor. Minotaur Asterion arka planda görülebilir.



Görüntü 3.38. Dev bir Minotaur olan Asterion, (The Atlantic, 2018)

Place du Capitoile meydanında 2 Kasım 2018'de Fransız sokak tiyatrosu şirketi La Machine'in Le Gardien du Tapınağı'nın bir parçası olarak sahne alıyor.



Görüntü 3.39. Asterion, 2 Kasım 2018'de Place du Capitoile meydanında (The Atlantic, 2018)



Görüntü 3.40. Asterion, Toulouse'un şehir merkezinde (The Atlantic, 2018) İzleyiciler, Asterion, Toulouse'un şehir merkezinde 2 Kasım 2018'de geçerken balkonlardan seyrediyor.



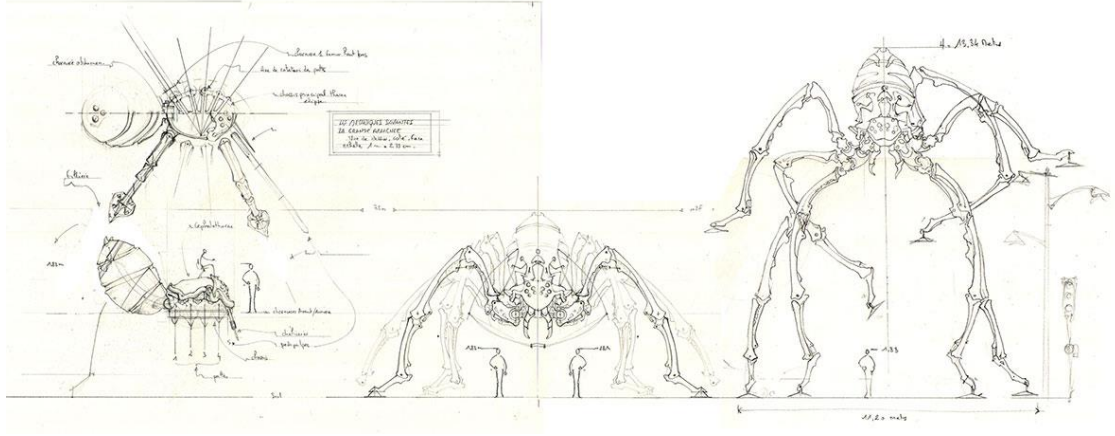
Görüntü 3.41. La Machine üyesi, 2 Kasım 2018'de Toulouse sokaklarında Asterion'un başkanını işletiyor (The Atlantic, 2018).



Görüntü 3.42. Asterion, 2 Kasım 2018, Place du Capitole, (The Atlantic, 2018) La Machine sanatçılarının 2 Kasım 2018 tarihinde Place du Capitole meydanında Asterion manevraları yapan tam bir görünümü

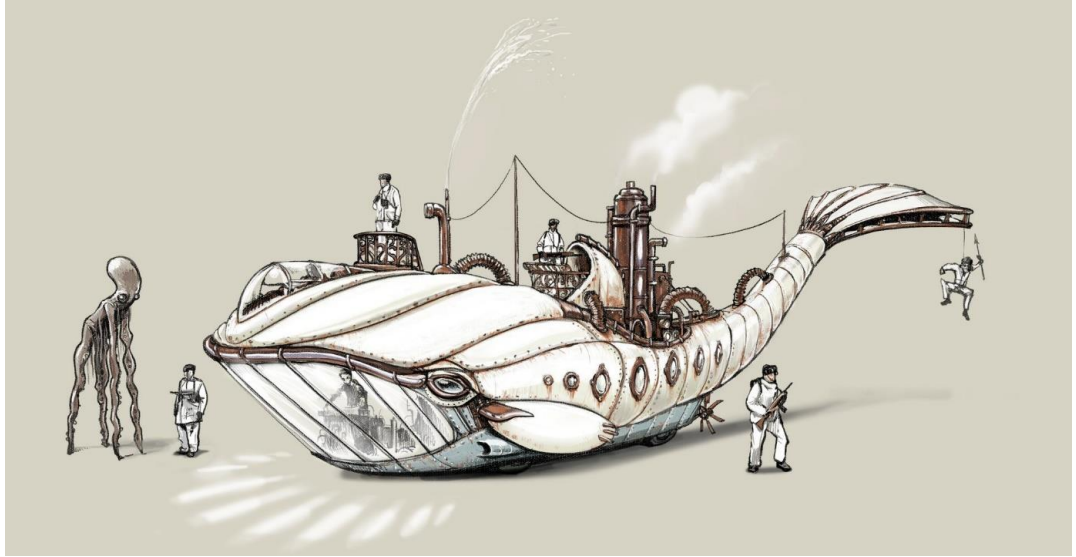


Görüntü 3.43. Asterion , 2 Kasım 2018'de, Toulouse (The Atlantic, 2018) Asterion , 2 Kasım 2018'de, Toulouse şehir merkezinde bulunan Le Gardien du Temple'daki bir gösteri sırasında kalabalığa yaslandı.



Görüntü 3.44. Dev Örümcek Makinesi (The Atlantic, 2018)

3.5. COMPAGNIE MALABAR



Görüntü 3.45. Balina Sokağı (Compagnie Malabar, 2019) Balina Sokak iki perdelik bir gösteri, bir geçit töreni ve son bir hikaye.

Geçit töreni, iki kahraman, balina ve Kaptan Ahab arasında mürettebatının eşlik ettiği bir kovalamacadan oluşuyor. Işıkları, ateşi ve dumanı ile kaplı teknesi, onu kovalayan mastodonun(mamut fil benzeri hayvan) önünde kırılğan bir patendir. Denizciler arasında, yalnızca adaletsiz ve ayrı bir grup olan tekdüzelik mevcut değil. Bu yüzden, samimiyetle ilerlerler ama düzen veya tutarlılık olmadan ilerlerler. Ve yakında, avcılar avlanır. Buna karşılık, ağır, sade, disiplinli ve homojen ekibiyle Moby Dick, davranışlarından kesinlikle emindir. Ahab ateş olduğunda o sudur.

Moby Dick, kavga öyküsü, insan ve doğa arasındaki mücadelenin hikayesidir. Balina yağı, endüstriyel devrimin ilk aşamalarında, ekonomik gelişme için önemli bir kaynaktır. Bununla birlikte, aşırı sömürülmesi, insanı bu kaynağı daha da fazla izlemeye zorlamaktadır. Ve bir gün, kaynak isyancıları, avlanan avcı olur. Doğa tehlike altındadır, avcılar ise katil olur. Sonuçlarının her ikisinin de kaybına yol açtığı düşünülen çılgınca yarışlarına devam ederken, onları uyaran ölümle mücadele ediyorlar: sürekli mücadeleleri onları toplam ve kaçınılmaz bir sonla sonuçlandırıyor. Canlıları yok ederek ölümün kendisini tehlikeye atarlar. Geçit töreninin sonunda zaman aniden değişir. Kahramanlar, insanın tarihini belirleyen, kötülüğün bazen iyi olabileceği, kötülüğün kötülük olabileceği çatışmaların bazılarını tekrar eder.



Görüntü 3.46. (Compagnie Malabar, 2019)

3.6. IN THE HEART OF THE BEAST KUKLA VE MASKE TİYATROSU

Canavar Kukla ve Maske Tiyatrosu'nun Kalbinde, kukla ve maske performansı sayesinde insanları ortak iyilik için bir araya getirmeyi amaç edinen bir topluluktur. Asıl adını, tiyatro salonun bulunduğu mahalleden alan Powderhorn Kukla Tiyatrosu, 1979'da şirket üyesi ve şair Steven Linsner, "Canavarın Göbeğinde" adını tiyatro salonu için bir metafor olarak önermiştir. Canavar Kukla ve Maske Tiyatrosunun Yılı, Mayıs Ayı Geçit Töreni, Tören ve Festivali, 45 yıldır İkiz Kentler bölgesinde topluluk yapımı olarak canlı bir sanat örneği olmuştur. Minnesota'daki pek çokları için MayDay Parade, elle tutulan kuklalar ve maskeler (yaklaşık 10 feet uzunluğunda), müzik ve sokaktaki performansıyla gelecek sıcaklığı kutlamanın zamanıdır. Ancak geçit töreninin özü, yerel

toplulukta ve daha iyi bir dünya için çağdaş konular, endişeler ve vizyonlar üzerine kurulmuştur. Topluluk inşaat atölyeleri Nisan ayında başladığında, tiyatronun ana performans alanı dev bir stüdyo alanına dönüştürülür. Ay boyunca, herkes 16 kamu kuruluşuna davet edilmiş ve katılan herkes kuklaların ve maskelerin yaratılmasıyla bu ortak hikâyenin inşasına katılmıştır.

1975 baharı ilk MayDay Festivalini gerçekleştirmiştir. Vietnam Savaşı'ndan iki hafta önce sona ermiştir. 50 ila 60 kişilik bir grup, bir Dünya kuklası, bir Su kuklası, birkaç kuş, iki akordeon ve birçok pankartla yapılmıştır. Günümüzde, festivalin organizasyon çalışmaları bir yıl boyunca devam etmektedir. Her şubat, bir yıl için belirli bir tema geliştirmeye yönelik fikirlerin ve imajların paylaşıldığı ve beyin fırtınası yapıldığı dönemdir. MayDay, 1975'ten bu yana uzun bir yol kat etmiş, birkaç sanatçı tarafından düzenlenen ilk geçit törenini görmek için birkaç yüz kişi bir araya gelmiştir. Organik olarak mütevazı bir semt festivalinden şehir ve milletten insanları çeken büyük bir etkinliğe dönüşmüştür.

MayDay etkinliği üç bölümünden oluşmaktadır: Geçit töreni, Hayat Ağacı Töreni ve Güney Minneapolis'teki Powderhorn Park'ta akşam karanlığına kadar devam eden festivaldir. Powderhorn Park'ta MayDay Hayat Ağacı Töreni, her yıl 200-300 kişi, her yaştan katılımcı katılımcılar, bu yılın geçit töreninden doğan bir yarışmaya katılırlar. Bu hikayede çocuklar ve yetişkin dansçılar, kuklacılar, canlı bir orkestra ve Prairie, Sky, River ve Woods'u temsil eden dört dev sakin kukla ile anlatılmaktadır. Geçit töreni Mayıs ayının ilk Pazar günü yaşandığı zaman, yakın ve uzaktaki 50.000'den fazla insan bu kutlama ve topluluk günü için hem katılımcı hem de izleyici olarak sokakları doldurmaktadır.

Ayrıca okullar, kütüphaneler, topluluk merkezleri, gençlik grupları, doğum günü partileri ve daha fazlası için ideal olan çeşitli bağımsız gösteriler yapılmaktadır.

Kukla Laboratuvarı, kukla sanatı ve maske performansı sanatını ortak yarar için kullanmaya devam etmektedir. Heykel, görsel sanat, hareket, ifade, müzik ve hikaye anlatıcılığını keşfederek katılımcıların daha fazla empati, işbirliği ve içerik anlayışı kazandıkları toplum temelli konularda geliştirmeyi amaç edinmiştir. Dinamik kukla biçimlerinin ve stillerinin geleneksel ve modern küçükten büyüğe, yaşam kuklalarından, maskelerden, kuklalardan ve daha birçok şeyden oluşan, sürekli değişen bir sunumdur.

Gençler arasında diyalog için fırsatlar yaratır, iletişimi teşvik eder ve farklı geçmişleri ve bakış açıları için bir takdir kazandırır. Sonuçta ortaya çıkan gençliğin yaratıcı başarılarını, ortaya çıkan bir performans olayıyla kutlamaya çalışır. Alanlardaki gençler, kültürel kimlikleri ifade etmeye, insanlarla ve yerlerle diyalog yaratmaya odaklanan alana özgü sanat projeleri aracılığıyla paralel temalara katılım sağlamaktadır.

Her şeyden önce, Canavarın Kalbinde Tiyatrosu, bu olayı üretmek için zamanlarını, yeteneklerini ve paralarını bağışlayan yüzlerce insanın katıldığı tek yol gösterici güç olmaya devam etmiştir. Mayıs Ayı için örgütlenme ve kaynak yaratma yıl boyunca gerçekleşir, ancak yıllık olarak yayınlanan reklam satışları sayesinde ticari olmayan bu önemli olaya önemli destek verilir.

Canavarın Kalbinde Kuklacı Olmak...

...Kendimizi dünya çapında bulmak, ailelerden, ırklardan, yaşlardan, cinsiyetlerden, sınıflardan, şirketlerden ve milletlerden, insanlardan (ve yaratıklardan!) Oluşan, birlikte yaşamamanın bir yolunu bulmak.

... Kuklaları çalışmaktır. Hayatı elimizde tutmak, hepimizin kuklalar gibi olduğumuzu hissetmek içgüdüler, sesler ve üzerimizdeki ve altımızdaki güçlerle çalıştı.

... İçimizdeki bir kalp, bir sır, bir söz gibi çok eski bir şeyi taşımak ve korumaktır. Karanlık bir yerden titreyen bir mum taşımak gibi. Atlı bir vagona bir aile taşımak gibi.

... Yeni bir kalbe benzeyen bir şey aramak için tarih ve kayıp yollarını dolaşmaktır: yeni topluluklar, yeni aileler, yeni iş, yeni tatiller.

... Canavarın kalbinde yaşayan insanların gerçekte olduğu kadar cesur ve becerikli olduklarını anlatmaktır.

Martin Luther King Jr., duygusal bir ütopyacı hedefi olarak değil, şiddete kapılmamak için aktif bir şiddet içermeyen ve kapsayıcı ekonomik ve kültürel refahı taahhüt eden bir yaşam olarak “sevilen toplum” dan bahseder. Canavarın kalbinde ekibi, insan varlığının mücadelelerini ve kutlamalarını keşfeden hikayeler anlatmak için su, un, gazete, boya ve sınırsız hayal gücü kullanır. Dünyanın kukla ve maske tiyatrosu geleneklerinden ve dönüştürücü ritüel ve sokak tiyatrosundaki canlı köklerinden ilham alan, her yaş ve arka plan için hayati, şiirsel bir tiyatro yaratmaktadır (HOBT, 2019).

3.7. CLOSE-ACT THEATRE

Close-Act Theater Company 1991 yılında kuruldu. Close-Act'ın sanat yönetmenleri Hesther Melief ve Tonny Aerts. Tasarımcılar, aktörler, dansçılar, koreograflar ve müzisyenler arasındaki iş birliğinden doğdu. Her ne kadar farklı sanat disiplinlerinden yeni eylemler geliştirilmiş olsa da, görsel eserlerin tarzı hala Close-Act'ın benzersiz tarzını yansıtmaktadır. Close-Act Theater Company bir tür sirk ailesidir ve bu şekilde ilerlemek çabasıdadır. Bu yüzden oyuncuların bu yeni disiplini öğretmeleri ve grupların yeteneklerini bu şekilde geliştirmeleri için çok bilinçli olmaları gerekmektedir. Bu yeni disiplinin uzmanları Rachel Melief ve Dimiter Simeonov başkanlığındaki Bencha Tiyatrosu'ndan gelmiştir. "Close-Act'ın kurucusu Hesther Melief" ve Dimiter, Close-Act'ın çalışmalarına çok aşinadır ve birlikte dünyaya taşınmanın seçeneklerini araştırmışlardır. Zaten var olan disiplinli yetenek gruplarını, tamamen yeni bir seviyeye taşımışlardır. Dans, vokal, perküsyon, oyun ve akrobasi birlikteliğini bir araya getirilmiş ve hepsi karıştırıldığında söylenmek istenilen her şeyi ifade edebilecek evrensel bir dil ortaya çıkarılmıştır. Close-Act performansların da gerçek dil kullanmaz. Bunun yerine, hikayeler evrensel imgeler ve görsel dil ile oluşturulmuştur. Kostümler ve nesnelere kendileri için konuşur ve gösteriler evrensel temaları ve karşıtlıkları kullanır. Uyarıcı görseller nedeniyle, gösteriler tüm dünyada anlaşılabilir. Yıllarca bu becerilerin kazanılmasından sonra, Close-Act performansları gittikçe artan karmaşık hikâye çizgileri aktarmayı başarır. Diğer kültürler ve ülkelerle yapılan çapraz gübrelemeyle, gezi programları güzel ve beklenmedik şekillerde daha da gelişmiştir. Gösterilerde, izleyicinin hikâyenin kendi hayal gücünü ve yorumunu kullanmasına her zaman yer bırakmıştır. Kostümlerin kendi içinde de görsel bir ifadesi bulunmaktadır, bu yüzden 'gerçek' dile gerek kalmamıştır. Karakterler, çocukların saflığını ve özgürlüğünü ve iş adamlarına yönelik kontrollü davranışları görselleştirir.

Close-Act etkileşimli sokak tiyatrosu ile ünlüdür. Onların eşsiz tiyatrosu, halk arasında ya da üstünde gerçekleştirilir. "Bırakalım, çizelim ve sizi yarattığımız dünyaya taşıyalım". Bunun anlamı ne; etkileşimli tiyatro? En önemli şeyin elde edilen duygunun gerçeklerle karşılaştırılmasıdır. Bu performanslarda, sevgi, baştan çıkarma, korku ya da şefkat gibi her türlü duyguyu hissedebilirsiniz, performans algınızı yoğunlaştırmanın

nihai yolu budur. Hikâye, ne kadar gerçekçi görünmeyebilirse, o kadar gerçek olmaktadır. Çevrede bulunan her şey bunun bir parçasıdır.

Close-Act şirketinin çok yönlü karakteri çok güçlü ve oyuncular arasındaki iş birliği her zaman bir zevktir. Globe performansına yakın mesafeden bakmayı deneyin. Donatıcıların kürenin altındaki hareketleri, dünyadaki oyuncuların yaptığı kadar ilginç. Çok disiplinli bir gösteride, bireysel rollerin çizgileri bulanıklaşır. Her mürettebat aynı zamanda bir oyuncu. Arabayı çeken kişinin işi, oyuncunun rolü ile içsel olarak bağlantılıdır. Cep telefonunu hareket ettirmek, denizin hareketini önerecek kadar ince hareket etmek zor, aynı zamanda aktörün kullandığı pedalların hareketine de tepki gösteriyor.

Nesnelerin sanatsal kalitesi ve kostüm tasarımı, her gösterinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sanatçılar gizlendiği, maskenin arkasındaki ya da bir yaratığın yapısal gövdesindeki halka gözle görünmez hale gelmiştir ve karakterlerini içten dışa doğru hayata geçirmişlerdir. Nihayetinde kuklacı olmanın ne olduğunu keşfetmek sokak tiyatrosunu oynamak yıllar sürmüştür. Bazen daha büyük bir performansın bir parçası olarak ortaya çıkan kuklaları görülmektedir. Gösterilerde kuklalarla karşılaşan insanlar seslerini alçaltmış, kuklalara dokunmak istemiş hatta doğal, gerçek bir konuşma yapıyormuş gibi konuşmaya çalışmışlardır. Grup için kuklalarla çalışmak çok büyüleyicidir. Bu aynı zamanda sokak tiyatrosunun farklı doğasını gösteren şeydir. Hayret, sürpriz, belirsiz, renkli bir karışım veya etkileşimli disiplinlerin yarattığı, sokak tiyatrosunda en üst düzey ifade özgürlüğüdür. Sokak tiyatrosunda her şey mümkün; tek başlarına hareket eden mekanik tesisler, büyük mobil tesislerde caddelerde geçen çılgın karakterler. Belki, içine düşmüş bazı müzisyenler vardır, bir vinçten sarkan hava eylemleri yapan dubalar veya akrobatlar üzerinde yüzerler. Bu sokak tiyatrosunun harikasıdır.

Sokak tiyatrosunun harikası: Close-Act oyunlarını bu kadar özel yapan etkileşimli karakterdir. Carlson ve Pipi karakterleriyle ve bir çocuğun uçmanın aracı olarak hayal edilmesiyle ilgilidir. Yıllar geçtikçe sadeliğe olan bağlılıklarını kaybeden büyükler, çocukların yaratıcı güçlerini kırmaya çalışmak için onlarla konuşan yaşlıları tarafından tehdit edilirler. Ordusuyla, başkalarının özgürlüğünü ellerinden almaya çalışan bir kraliçe de hikâyenin bir parçasıdır. Gözlük küresi, çocuksu hayal gücünü, birinin

uçmasını sağlayan bir araç olarak gösterir. Yaşlılar, yaşlandıkça, bu sadeliğe olan bağlılığını kaybederler. Bunun yerine çocukların gücünü kıskanıyorlar ve kendilerini üstleri tarafından baştan çıkartıyorlar ve çocukları yıkmaya çalışıyorlar. Bir ordu kuruyorlar ve özgürlüklerini yasaklamayı ve uçmayı planlıyorlar. Ama kazanmak mümkün değil: çocuklar gökyüzünü kazanmalarına ve dokunulmaz olmalarına yardım eden ebedi çocuğa Carlson dönüyorlar. Sonsuza dek antagonistler kendileriyle savaşırlar. Dev bir dünya olan manzara, ataristler, dansçılar, aktörler, müzisyenler ve projeksiyonlar için enerjik bir bölge. Bu çarpıcı, görsel performans muhteşem yapısında kalmayacak. Aktörler seyircilerin etrafında ve üzerinde uçup yüzdüklerinde, Close-Act alanı ele geçirir. Gerçek dünyaya bir çocuğun bakış açısından yaklaşıyor. Globe, bugünün dünyasına finansal yapılar ve sosyal sınıf farklılıklarından oluşan bir ağa yakalanmış olarak cevap verir. Görsel muhteşem çeviri dünya kültürlerinden güncel temalardan ve evrensel çocuk hikayelerinden esinlenmiştir. Globe'un hikâyesi, çocuğun bakış açısıyla yaklaşmakta olan gerçek dünyadır. Ana karakter onun önyargısız aklını gerçek olarak kabul eder. Hayal gücü cömert ve şerefli olmasına rağmen aynı zamanda vahşice rahatsız olmasına rağmen, dini, ezoturizm ve kültürel gelenekleri aşan bir dünya yaratır.



Görüntü 3.47. Küre, Globe (Close-Act, 2019)



Görüntü 3.48. BlueBirds, Mavi Kuşlar (Close-Act, 2019)

SONUÇ

Kuklanın ilk ne zaman nasıl ortaya çıktığı hakkında bilgiler halen netlik kazanmamıştır. Kukla geçmişi ile ilgili, yaşadığımız çağa kadar varlığını devam ettirmiş olan topluluklara ait farklı görüş ve düşünceler mevcuttur. Görüşlerin en geneli ve tatmin edici olanı, kuklanın dini törenlerde kullanılmış olduğu üzerine olanıdır. Animizmin (canlandırmanın) yaygın kullanıldığı dönemlerde, dünyada var olan kötü güçlerin, öfkesine hakim olamayan tanrıların gök gürültüsü, şimşek, yağmur, deprem, sel gibi olaylarını gerçekleştirdiğine inanan ilk insanlar, bu olayların nedeni olan öfkeli tanrıları sakinleştirmek maksadıyla çeşitli formlarda tanrıları ve melekleri ve ruhları temsil eden idoller yapmışlardır. Yapmış oldukları bu idoller ile aralarında ki iletişimi gerçekleştirecek aracıya ihtiyaç duyulmuş ve kutsal olduklarına inandıkları şamanlar doğmuştur. Şamanlar bu ihtiyaca hizmet eden ve yapılan idollere hareket kazandıran kişiler olmuştur. Zamanla insanların ve toplulukların ihtiyaçları değişim göstermiş ve bu dini ritüellerdeki idoller unutulmaya başlamış, dini törenlerde kullanılan figürler kuklalara dönüşmüştür. Kuklaya dönüşmesinin oyun kavramıyla da yakından ilişkisi mevcuttur.

Oyuna dönüşen kukla; bir sanatçının, insan veya hayvan şeklindeki bebekleri, hareketli yerlerinden bağlanmış ipleri vasıtasıyla hareket ettirdiği oyun türü olarak tanımlanabilir. Kuklalar çok çeşitli formlarda tasarlanıp kullanılabilirler. Ancak dünyada en çok bilinenleri el kuklaları ve ipli kuklalardır. Tarihi yazılı ve sözlü kaynaklarda takip edilemeyecek kadar eski olan bu oyun türü, sözlü ve sözsüz biçimde sahnelenebilir.

Kukla sanatının bütün toplumlarda farklı işlevleri bulunmaktadır bu işlevler toplumların gelişmişlik düzeyleri ile de bağlantılıdır. Farklı topluluklar aynı medeni seviyeye farklı zaman dilimlerinde erişebilme imkanına sahiptirler. Bu durum her topluluğun gelişmişlik durumu ile ortaya çıkabileceği anlamına gelmektedir. Bir toplulukta görülen durumun, nesnenin başka bir toplulukta da bulunması, bu toplumlardan birinin diğerinden aldığı veya esinlendiği anlamına gelebilir de gelmeye bilirdir. Topluluklar arasında etkileşim her zaman mevcuttur. Belli bir nesne başka, başka bir kültüre ait bir unsur olabilir. Önemli olan bu unsurun, belli bir zaman geçtikten sonra dahil olduğu medeniyetin kültürel özelliklerini alarak millileşmesidir.

Tarihsel olarak kukla her dönemin gereksinimlerine uygun olarak değişim ve gelişim göstermiştir ve bu devam etmektedir. Kukla sanatı kültürel farklılıklar ve işlevselliğinin içeriğinin değişmesi sebebiyle farklı adlar alabilmektedir. Sınıflandırma yapılabilmesi bu bağlamda önem arz etmektedir.

Antik dönemlerden bugüne kadar tiyatro içinden çıktığı kültürü hem yansıtmış hem de şekillendirmiştir. Oyunlar, içinden çıktıkları kültürü anlayabilmek için sahip olduğumuz en iyi göstergelerdir. Kukla da bu kültürel öğelerin ve tiyatronun içinde varlığını devam ettirmektedir.

Kuklanın ilk örneklerinden günümüz kuklasının son haline gelene kadar yüzyıllardır hareketi betimlemede kullanıldığı bilinmektedir. Kukla sanatındaki teknolojik gelişmeye paralel olarak kukla, canlandırma ögesi olarak kullanılması ve hareketi betimlemesi önemlidir.

Kukla sanatı izleyiciye farklı bir seyir yaşatsa da oluşturulan teatrallik canlı oyuncuların tiyatrosu ile aynı doğrultudadır. Kuklanın varlığı nesneden ötedir, çünkü kukla insan düşüncesinde canlıdır, seyircinin düş gücünü harekete geçiren farklı bir sanattır.

Kukla tek başına bir nesneden oluşmaktadır. Kuklacı tarafından gösteri esnasında canlanmaktadır. Kukla ne olarak algılanır algılandığı (bebek, oyuncu, dinsel öge vb.), sahneye çıkınca kuklanın hepsinden daha ötede kendine has teatrallığe sahiptir. Çünkü seyirci kuklanın canlanışını dolaylı bir yolla, kuklacının oynatımı sayesinde izler. Bu, canlı oyuncuların tiyatrosundan farklı bir teatral edimdir. Kuklanın canlanması seyirci için özeldir, kuklanın oynatıldığını bilir fakat canlıymış gibi davranır bu olay zihinsel bir durumdur, düş gücü gerektirir. Kukla teatrallikle hareket ve canlılık kazanmıştır.

Kukla tiyatrosunun gelişimi, Antik Yunan'dan on dokuzuncu yüzyıla kadar oldukça uzun bir zaman dilimine yayılmaktadır. İlk önce büyüsel, dinsel bir idol olarak kullanılmış olan kuklanın tiyatro sahnesindeki varlığını da etkilemiştir. Kukla bu zaman dilimi içinde her zaman canlı oyuncu gibi değerlendirilmiştir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, kukla tiyatrosunun kendi başına estetiği, göstergeleri, işlevi, kendine özgü olan niteliklerinin ortaya çıkmasını, belirlenmesini sağlayacak çalışmalar yapılmaya başlamıştır.

Yirminci yüzyıl Avrupası 'nda kuramcılar tarafından kuklanın sahne üzerindeki anlamları ayrıştırılmıştır. Kukla fiziksel olarak oynatım, seslendirme ve tasarım gibi etmenlere ayrılmıştır. Bu ayırmadan da yararlanarak, sahnede farklı gösterge sistemleri yaratılmaya çalışılmıştır. Kukla yirminci yüzyıl ortalarından itibaren kendine özgü karakterinin yanı sıra seyircisini de yaratmıştır. Kukla tiyatrosundaki kukla (cansız) - kuklacı veya oyuncu (canlı) arasındaki bu ikilik teatral ortamda ilişkilendirilir. Kukla sahnesi denilen şey neredeyse tamamen ortadan kalkmış, kuklacılıkta sınırsız bir mekan kullanımını söz konusu olmuştur. Oynatıcıyı saklayan perde ya da paravan yok olmuştur. Kuklanın oynatımına dair tüm bileşenler göz önündedir. Bu anlamda seyirci ile iletişim birebirdir. Cansız kuklanın canlı oyuncu-kuklacı ile ilişkisi de, seyircide yeni açıklamalara neden olacaktır. Bu anlamda çağdaş kukla tiyatrosunun diğer sanat tarzları ile ilişkisinin yaygınlaştığını dile getiren Jurkowski şöyle devam eder:”Kukla tiyatrosu, ifade ve hareket ettiren güçlerin anlamı arasındaki ilişkinin kendinde yarattığı değişimlerden faydalanır. Bu tanımlama özellikle çağdaş kukla tiyatrosunu tanımlarda rastlanmaktadır. Son otuz yılda, kukla tiyatrosu, sahne üzerinde birbirinden farklı biçimsel anlamlar ile kuklayı tamamlayan ve ona yardımcı olan oyuncular, maskeler, sahne eşyaları ve diğer nesnelere tasarlanır. Oyuncular tamamen teatral özellikleriyle insandır; sahne eşyaları teatral kullanım için yapılmıştır; kuklalar tiyatro karakteri olarak yapılmış nesnelere; maskeler kişisizleştirilmiş oyuncular adına teatral kullanım için yapılmış nesnelere”.

Yirminci yüzyılda tasarım önemli bir unsur haline gelmiş, tasarımı bir araya getiren renk, biçim, kullanılan malzeme gibi kuklanın görünümünü oluşturan ve kuklanın oyundaki anlamsal işlevine katkıda bulunan etmenler öncelik durumuna gelmiştir.

Çağdaş kuklacılık görsel dilden ve imgeden faydalanmıştır, fakat geleneksel kukla teknikleri çağdaş kukla uygulamalarında yol gösterici olmuştur. İpli kukla, gölge kuklası, el kuklası ve Japon bunraku gibi teknikler yeni uygulamalara da ilham kaynağı olmaktadır.

Multi-disipliner gösteriler yapan çağdaş sokak kumpanyaları, görsel tasarımı zenginleştirmek ve seyirciyi şaşırtmak amacıyla teknolojinin her olanağını kullanmaktadır. Bu yüzden kuklalar mekanize ve her zamankinden daha da büyük

olabilmektedirler. Işık, zarif akrobatik gösteriler, çarpıcı tasarım, canlı müzik ve dansın yanı sıra, çağdaş sokak performansları, kuklaların varlığı ile daha görkemli ve büyüleyici bir özellik kazanmaktadır.

Tasarımın bileşenleri, ışık ve müzik etkileyici bir gösteri oluşturmak için yeterli gibi görünse de; dev figürler şovu daha heyecanlı coşkulu hale getirmektedir. Sokak tiyatrosu kumpanyalarının ana hedefi, hikayelerini, görsel olarak etkileyici, tablo gibi rüya atmosferi yaratarak anlatmaktır. Bu bağlamda, devlerin katkısı görsellik açısından yeri doldurulamaz özelliktedir. Tarihi örneklerinde olduğu gibi devler, seyirciyi peşlerinden sürüklemeye, dikkati ve merakı canlı tutma gücüne sahiptir.

Bugün Malabar, Royal De Luxe, Close-Act ve Carros de Foc gibi gruplar sokakta tiyatro yapmak üzere; tasarım, dev makineler ve oyuncuları, başarılı biçimde bir araya getirmişlerdir. Bütün olarak bakıldığında, bu tür sokak gösterileri, daha büyük kalabalıklara ulaşmak ve etkileşim kurmak için; kentin kamusal alanlarında, müzik, kostüm, sirk gösterileri, akrobasi ve dev kukla makineleri basit bir metin ya da içerik çerçevesinde bir araya getirmektedir. Seyirci ile yakın mesafe, bu gruplar için aslında ilk hedeflerinden biri olan seyirci ile etkileşimi kolaylaştırmaktadır.

Dev kukla grupları; tasarımcıların, aktörlerin, dansçıların, koreografların ve müzisyenlerin arasındaki iş birliğinden doğmuştur. Her ne kadar farklı sanat disiplinlerinden yeni eylemler geliştirilmiş olsa da, görsel eserlerin tarzı bu gruplarla benzersiz tarzını gösterilerine yansıtmaktadır. Bu gösteriler dans, vokal, perküsyon, oyun ve akrobasi birlikteliğini bir araya getirilmiş ve hepsi karıştırıldığında söylenmek istenilen her şeyi ifade edebilecek evrensel bir dil ortaya çıkarılmıştır. Dev kukla performansların da gerçek dil kullanmaz. Bunun yerine, hikayeler evrensel imgeler ve görsel dil ile oluşturulmuştur. Kostümler ve nesnelere kendileri için konuşur ve gösteriler evrensel temaları ve karşıtıkları kullanır. Uyarıcı görseller nedeniyle, gösteriler tüm dünyada anlaşılabilir. Diğer kültürler ve ülkelerle yapılan çapraz gübrelemeyle, gezi programları güzel ve beklenmedik şekillerde daha da gelişmiştir.

Gösterilerde, izleyicinin hikayenin kendi hayal gücünü ve yorumunu kullanmasına her zaman yer bırakmıştır. Kostümlerin kendi içinde de görsel bir ifadesi bulunmaktadır, bu yüzden 'gerçek' dile gerek kalmamıştır. Karakterler, çocukların saflığını ve özgürlüğünü ve iş adamlarına yönelik kontrollü davranışları görselleştirir.

Dev kukla gösterileri etkileşimli sokak tiyatrosu ile ünlüdür. Onların eşsiz tiyatrosu, halk arasında ya da üstünde gerçekleştirilir. En önemli şeyin elde edilen duygunun gerçeklerle karşılaştırılmasıdır. Bu performanslarda, sevgi, baştan çıkarma, korku ya da şefkat gibi her türlü duyguyu hissedebilirsiniz, performans algınızı yoğunlaştırmanın nihai yolu budur. Hikaye, ne kadar gerçekçi görünmeyebilirse, o kadar gerçek olmaktadır. Çevrede bulunan her şey bunun bir parçasıdır.

Nesnelerin sanatsal kalitesi ve kostüm tasarımı, her gösterinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sanatçılar gizlendiği, maskenin arkasındaki ya da bir yaratığın yapısal gövdesindeki halka gözle görünmez hale gelmiştir ve karakterlerini içten dışa doğru hayata geçirmişlerdir. Nihayetinde kuklacı olmanın ne olduğunu keşfetmek sokak tiyatrosunu oynamak yıllar sürmüştür. Bazen daha büyük bir performansın bir parçası olarak ortaya çıkan kuklaları görülmektedir. Gösterilerde kuklalarla karşılaşan insanlar seslerini alçaltmış, kuklalara dokunmak istemiş hatta doğal, gerçek bir konuşma yapıyormuş gibi konuşmaya çalışmışlardır. Gruplar için kuklalarla çalışmak çok büyüleyicidir. Bu aynı zamanda sokak tiyatrosunun farklı doğasını gösteren şeydir. Hayret, sürpriz, belirsiz, renkli bir karışım veya etkileşimli disiplinlerin yarattığı, sokak tiyatrosunda en üst düzey ifade özgürlüğüdür. Sokak tiyatrosunda her şey mümkündür; tek başlarına hareket eden mekanik tesisler, büyük mobil tesislerde caddelerde geçen çılgın karakterler. Belki, içine düşmüş bazı müzisyenler vardır, bir vinçten sarkan hava eylemleri yapan dubalar veya akrobatlar üzerinde yüzerler. Bu sokak tiyatrosunun harikasıdır. Sokak tiyatrosunu bu kadar özel yapan etkileşimli karakterdir.

Devler gösterinin hedeflerine ulaşmasına yardımcı olacak şekilde işlev göstermektedir. Bu nedenle, seyirci tarafından kolayca görülebilecek şekilde uzaktan da izlenilebilirliği mümkün kılmaktadır. Varlıkları bile seyirciyi etkilemek için yeterli iken gösteri sırasında ifade güçleri artmaktadır. Sonuç olarak, zamanı ekonomik kullanma anlamında, dramatik zamanlamayı esnetmeye yardımcı olmaktadır. Kumpanyaların seyirciye aktarmak ve anlatmak istedikleri öykü ya da içerik ne olursa olsun, sahnelerin, geleneksel tiyatrodan olduğundan yavaş ve uzun olması gerekmektedir. Seyircinin anlaması ve aksiyonu çözümleyebilmesi için pek çok tekrara gereksinim duyulabilir. Kalabalıklar arasında dolaşan tekerlekli dev mekanik kuklaların benzer sahneler yaratması, bu kumpanyaların en belirgin özelliklerinden birini oluşturur.

Kukla sanatı için belki de en önemli olan, merak uyandıran özellikleri ve kuklaların neler yapabileceği konusunda seyircinin beklenti sınırlarının zorlanmasıdır. Bu sanat dalı içinde bir kariyer hedefleyen kuklacı ve akademisyenlerin bildiği üzere, kuklaların yapabileceklerinin sınırı yoktur. Daha da ötesi, kukla dendiğinde daha çok ipli kukla ya da el kuklası anımsanabileceği gibi var ise baskın gelenekle doğru orantılı olarak ülkeden ülkeye değişen bir kukla türü akla gelmektedir. Farklı kukla türlerinin değişik gösteri sanatları ile işbirliği içinde olması bu ilişkinin devam etmesine olanak sağlayacak ve zihinleri yeni olasılıklara açacaktır. Hangi tür olursa olsun kuklalar içlerinde barındırdıkları sihirle, görsel olarak sorgulanamaz katkıda bulunacaklardır. Sonuç olarak, devler boyutları dolayısıyla, kuklacılığın ne boyutta farklı gösteri sanatları ile iş birliği yapabileceğini hatırlatmakta, bu bağlamda kukla ve kuklacılığın ne olduğu algısına en net katkıyı yapmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ana Britannica* (1993). İstanbul: Hürriyet Gazetesi.
- Arnott, P.D. (1964). *Plays Without People*. Indiana University Press.
- Arseven, C.E. (1950). *Sanat Ansiklopedisi Cilt II*. İstanbul: İnterpres Bs. Yayınları.
- And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, M. (1965). *Köylerde Kukla ve Kuklacılık*. Türk Folklor Araştırmaları.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Basım Evi.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Bilgi Basım Evi.
- And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosu'nun Evreleri*. Ankara: Bilgi Basım Evi.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu -Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2002). *Ritüelden Drama*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2003). *Türk Tiyatrosu'nun Evreleri*. Ankara: Bilgi Basım Evi.
- And, M. (2003). *Oyun ve Bugü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2004). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2019). *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. Çeviri. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atalay, B. (1999). *Divanü Lugat-İt Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Avcı, N. ve Turla, A. (2003). *Kuklalar*. İstanbul: Ya-pa Yayınları.
- Aygün, D. (2012) *Kukla Sanatı'nın Gelişimi ve Türkiye' Deki Durumu*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsüel Sanatları Eğitimi Bölümü
- Baird, B. (1965). *The Art Of The Puppet*. New York: A Ridge Press Book.

- Barba, E. Brook, P. ve Wilson, R. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De-Ki yayınları.
- Batek, O. (1981). *Il Teatro Dele Marionettes*. Çeviri. Angela e Mario Cabua, Ottoviano Slr, Milano.
- Baydemir, H. (2011). Özbek Koğırçak (Kukla) Tiyatrosu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (17), 63-74.
- Bezdek, Z.D. (1973). *Czechoslovak Puppet Theatres. 1949-1969*, Dıvadelni Ustav, Prag.
- Binyon, H. (1966). *Puppetry Today*. London: Watson Guptil Publications Inc.
- Blackham, O. (1960). *Shadow Puppets*. London: Harper & Brothers
- Blumenthal, E. (2005). *Puppetry a World History*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York.
- Boehn, M.V. (1956). *Dolls and Puppets*. London: Wellhausen Press
- Brockett, O.G. (2000), *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Brockett, O.G. ve Ball, R.J. (2018). *Tiyatronun Temelleri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bronislaw, M. (1990). *Büyü, Bilim ve Din*, Çeviren: Saadet Özkal (İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Carros de Foc, (2019). Carros de Foc-Giant Emotions. <https://carrosfoc.com/?lang=en>. (Erişim Tarihi: 17.10.2019).
- Christopher, İ. (2004). *Avant-Garde Tiyatro*. Çeviri. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Close-Act, (2019). Close- Act Theatre. <https://closeact.nl/>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).
- Compagnie Malabar, (2019). CPPP. <https://www.cppp-france.fr/en-gb/equipe>. (Erişim Tarihi: 17.10.2019).
- Çakırtaş, Ö. (2017). “İngiliz Kuklası Punch ve Judy’nin Bir Temsili Olarak Bernard Shaw’un Modern Kukla Oyunu Shakes Versus Shav (Shakes Shav’a Karşı)”, *Milli Folklor*, 29 (114), 28-38.

- Çevik, M. (2017). Kukla ve Kukla Tiyatrosu. *Social Science Studies*, 5 (IV), 466-476.
- Daştan, N. (2018). *Dramatik Bir Gösterim Türü Olarak Türk Kukla Tiyatrosu*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
- Durkheim, E. (1965). *The Elementary Forms Of The Religious Life*. New York: Free Press (Originally published in French in 1912).
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (1994). *Eğlence Hayatı*. C. 3, İstanbul; Yurt Yayınları.
- Ersan, I. (2019). “Çağdaş Gösteri Sanatlarında Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla”. *Journal of Arts*, 2(2), 113-128.
- Ersan, I. (2019). “Çağdaş Sokak Gösterilerinde Dev Kuklanın Dramatik Anlatım Açısından Rolü”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(62) 530-541.
- Fuat, M. (2000). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM yayımları.
- HOBt, (2019). In The Heart of The Beast Kukla ve Mask Tiyatrosu. <https://hobt.org/>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).
- Jacques, B.V. (1971). *Wayang Kulit: Schattentheater aus Malaysia; Introduction de Sczepan Weilfried*. Germany.
- Kaye, N. (1994). *Postmodernism and Performance*, Palgrave Macmillan.
- Kirby, E.T. (1975). *Ur-Drama The Origins Of Theatre*, New York: New York University Press.
- Köprülü M.F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- La Machine, (2019). La Machine Company, <http://www.lamachine.fr/en/compagnie-la-machine/>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi. Başlangıcından 19. yüzyıla kadar*, Cilt 1, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Nutku, Ö. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçay Kitapevi.
- Obraztsov, S. (1961). *Chinese Puppet Theatre*. London: Faber and Faber.
- Oral, Ü. (2003). *Kukla ve Kuklacılık*. İstanbul: Kitapevi Yayınları.

- Oral, Ü. (2013). *Kukla Kitabı*, İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Öğütçü, A. (2007). *Tarihsel Süreç İçerisinde el Kuklası ve Gelişimi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı
- Özhan, M. (2010). *Kukla ve Gölge Tiyatrosu*, Ankara: Bursa Kültür A.Ş.
- Pischel, R. (1966). *The Home Of The Puppet Play* (Mrs. Tawney çevirisi). London: Luzac & Company, Ltd.
- Puschke, H.R. (1962). *Liebenswerte Puppenwelt. I. Auflage Marion von Schröder Verlag GmbH*. Hamburg: Printed in Germany.
- Roth, C.D. (1974). *The Art Of Making Puppets & Marionettes*. Pennsylvania: Chilton Book Company.
- Royal De Luxe (2019). Royal de Luxe Company. <http://www.royal-de-luxe.com/en/company/>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).
- Schechne, R. (2015). *Ritüelin Geleceği- Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Schreiner, K. (1980). *Puppen und Theater*. Du Mont Buchverlag. Köln: Germany.
- Scott, A.C. (1963). *The Puppet Theatre Of Japan*. Tuttle.
- Scott, C. S. (1995). *Puppets and "Popular" Culture*, New York: Cornell University Pres.
- Smirnova, N.İ. (1982). *Ve Kuklalar Canlanıyor*. Moskova: Detskaya Literatura.
- Temel, B. (1988). *Türk Tiyatrosu. Cilt 18*, İstanbul: Ana Yayıncılık.
- The Atlantic, (2012). <https://www.theatlantic.com/photo/2012/05/the-giant-marionettes-of-royal-de-luxe/100293/>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).
- The Atlantic (2018). <https://www.theatlantic.com/photo/2018/11/la-machine-giant-spider-and-minotaur/574930/>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).
- Tiflis, S. (1992). *Toward An Aesthetics Of The Puppet*. New York: Greenwood Press,
- Tilakasiri, J. (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Yayınları.

TKSST (2019). The Kid Should See This. <https://thekidshouldseethis.com/post/giant-minotaur-spider-puppets-toulouse-la-machine>. (Erişim Tarihi, 17.10.2019).

Turan, ř. (1990). *Türk Kùltür Tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi

Wölfgang, T. (1986). *Puppen theater. Üniversitátsdruckerei und Verlag Dr. Und Sohn KG*. München: Printed in Germany.

Yakıcı, A. (2009). Evrensel Bir Tiyatro Sanatı Olan Kuklanın Anadolu İnsanının Sosyal ve Kùltürel Hayatına Etkisi, *Millî Folklor*, 21(81), 34-39.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mehtap SAYIN
Doğum Yeri ve Tarihi	Tortum 06.10.1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu 2013
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi 2016-2019 Palandöken Devlet Hastanesi 2007-2019
İletişim	
E-Posta Adresi	sayinmehtap@gmail.com
Tarih	16.09.2019